

# التجريب في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص  
روائية حديثة



2014

الدكتور عبد العزيز ضويو

المغرب

# التجريب

## في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

الدكتور

عبد العزيز ضويو

المغرب

عالم الكتب الحديث

*Modern Books' World*

إربد - الأردن

2014

الكتاب

التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص

روائية حديثة

تأليف

عبد العزيز ضويو

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 294

القياس: 17\*24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/7/2652)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-774-3

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: [almalktob@yahoo.com](mailto:almalktob@yahoo.com)

[almalktob@hotmail.com](mailto:almalktob@hotmail.com)

[www.almalkotob.com](http://www.almalkotob.com)

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة القدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

## فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
1	تقديم
	الفصل الأول
3	مقدمات في المنهج والنظرية
3	I - تأطير الفرضية
3	I - صياغة الموضوع
6	2- المرجعية النظرية
9	3- توجيه البحث
10	II - مقدمات نظرية
10	1- قضايا السرد
10	1-1- عن الصبغة الخطائية
12	1-2- عن المنظور السردى
20	II- لعبة الزمن الحكائي
27	III- العلاقات النصية الداخلية
27	III- 1- حول النص
31	III- 2- تقنية الانشطار المأوى
40	III- 3- العبوات النصية
43	خلاصة
	الفصل الثانى
45	اشتغال المحكى في المسافات
45	I- الاختيارات السردية العامة
45	1- منطق توليد المادة السردية
45	1-1- عن توهين السارد الأول

الصفحة	الموضوع
47	1-2- خصوصيات النسيج الحكائي
47	1-2-1- بنية التجاور والتداخل
55	1-2-2- استراتيجية التبشير الداخلي
62	1-2-3- مظاهر تنويع البنيات السردية
66	1-3- أشكال تظهر الصيغ الخطائية
66	1-3- صيغ الرؤى التهيئية والحلمية
75	1-2-3- صيغ الحوار الداخلي
82	1-3-3- مظهرات صيغ الحوار
87	3- عن اللغة السردية
90	II- الرهانات الزمنية الحكائية
90	1- تأطير البنية الزمنية الكبرى
93	2- اشتغال الزمن الحكائي الداخلي
93	2-1- صيغ الترتيب الزمني
102	2-2- الحركات الزمنية
109	III- التعالقات النصية الداخلية
109	1- نظرات الانشطار المرآوي
109	1-1- الانعكاس الكلي
114	1-2- الانعكاس الجزائي
117	2- العبورات النصية
117	2-1- العمليات التناظرية الصغرى
124	2-2- العمليات التناظرية الكبرى
127	خلاصة
	الفصل الثالث
129	اشتغال المحكي في ترايها زعفران
129	I- الاختبارات السردية العامة

الصفحة	الموضوع
129	1- تقديم
130	2- عن ترهين السارد الأول
133	3- منطق تشكيل المادة الحكائية
143	4- تنوع البنى الخطائية
143	4-1- صيغ الوصف
150	4-2- الصيغ الخطائية الإيهامية
155	4-3- مظهرات صيغ الحوار الداخلي
159	5- خصوصيات اللغة السردية
164	II. اشتغال الزمن الحكائي
164	- التجزيع السردى : قضايا زمنية
169	2- مظهرات الزمن الحكائي الداخلي
169	2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائي
174	2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية
178	2-3- صيغ التواتر الزمني
182	III- العلاقات النصية الداخلية
183	1- صيغ الانشطار المرآوي
183	1-1- صيغة الانعكاس التخيلي
189	1-2- صيغة انعكاس التلفظ
192	2- العبورات النصية
192	2-1- العمليات التناظرية الصغرى (المتماثلات)
192	2-1-1- التناظر التكراري
195	2-1-2- الترادف التقريبي
196	2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات)
198	خلاصة

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
199	اشتغال المحكي في مجمع الأسرار
199	I - الاختيارات السردية العامة
199	1- أشكال تخطيط البنيات السردية
199	1-1- التعاقدات السردية
206	1-2-1- صيغ توليد المادة الحكائية
207	1-2-1- عن مسار تجريع النص السردى
208	1-2-2- عن منطق تشكيل البنيات الحكائية الصغرى
219	2- اشتغال اللغة، الخصوصيات السردية
227	II - اشتغال الزمن الحكائي
227	1- تشكل البنيات الزمنية الكبرى
234	2- حركية البنيات الزمنية الداخلية
244	III - التعالقات النصية الداخلية
244	1- صيغ الانشطار
244	1-1- الانشطارات التخيلية
262	2- انعكاسات الميتا-نص (الشفرة)
268	خلاصة
	الفصل الخامس
269	تركيب عام اشتغال المحكي في الرواية العربية الحديثة
269	1- على مسار التقاطع والتباين
278	2- استخرجات عامة (على سبيل الختام)
283	لائحة ترجمة المصطلحات الموظفة
285	لائحة المصادر والمراجع

## تقديم

ما زال البحث في قضايا الكتابة الروائية العربية، في حاجة إلى تراكم نقدي يواكب بعمق انخراطها، منذ ثلاثة عقود، في تجربة صياغة روائية جديدة لعوالمها التخيلية. وتسعى هذه الدراسة، دون ادعاء تقديم إجابات كافية، إلى المساهمة في توسيع البحث في هذا المجال من خلال دراستها لاشتغال 'الحكي' في نماذج روائية حديثة. لذلك، فهي تحاول بلورة فرضيتها ضمن مقاربة تحليلية لمستويات نصية مختلفة، تلمس فيها احتضانها لتمثلات التجديد والتجريب.

والحال أنه بقدرما يفرز التراكم الروائي العربي الجديد أشكالاً روائية محدثية، بقدرما تتعدّد عملية اختيار نماذج سردية تمثله. على أننا، إذ ثبت كون أغلبية النصوص الروائية، التي صدرت عن وعي إبداعي جديد تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام ضرورة الاختيار نقترح ثلاثة نماذج روائية تنتمي لفترة زمنية، نفترض أن الكتابة الروائية العربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب. وقد حصرنا المتن في ثلاث روايات، نظراً لحدائتها وتنوع قضاياها، وارتباطها بمؤلفين راكموها تجارب روائية تميز في طرق كتابتها؛ وهو ما يساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها 'الحكيات' الحديثة. ويتعلق الأمر برواية المسافات لإبراهيم عبد المجيد (1983)، ورواية ترايبها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ورواية مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

وتتوزع هذه الدراسة خمسة فصول، يقدم فصلها الأول تائيداً عاماً للفرضية، ولتسهيل بلورتها نظرياً ومنهجياً، حيث ننتقل من كون الرواية العربية الحديثة قد انقلبت على الشكل السردى التقليدي، فانشغلت بتقنيات الكتابة كاستراتيجيات سردية لتكثيف دلالات المضامين. ثم عرضنا جهازاً مفاهيمياً بصفته، في آن واحد، تحديدًا للمرجعية النظرية ولأدوات التحليل. وقد استندنا في ذلك، على سرديات الخطاب المفتوحة على نظريات التلفظ والنص، لما توفره من إمكانات مهمة لمقاربة مستويات نصية متعددة. على أننا ارتأينا أن يكون مقتضياً في عرض الآليات المفاهيمية التي اعتمد عليها التحليل، على اعتبار أن دراسات عديدة سبقته في تفصيل هذه الآليات إبستمولوجياً ونظرياً، وإن كنا نرى أن محور العلاقات النصية الداخلية، يقدم أدوات مفاهيمية يندر توظيفها في الدراسات حتى الآن. أما الفصول الثلاثة الموالية، فقد خصصت، تبعاً، لمقاربة محكي



كل رواية، حسب التسلسل الزمني لنشرها، وحاولنا تقسيم كل فصل إلى ثلاثة محاور، هي محور الاختيارات السردية، ومحور الزمن الحكائي، ومحور العلاقات النصية الداخلية. بيد أن بلورة النقط التحليلية التفصيلية تخضع للقضايا السردية التي يطرحها كل محور.

أما الفصل الخامس، فيحتضن تركيباً عاماً يحاول، بناءً على ما أفرزه التحليل من نتائج، كشف الملامح العامة لاشتغال الحكيم في الرواية العربية الحديثة. ويتفرع إلى محورين: يقدم الأول أهم الخصائص التي تتقاطع عندها أو تتباين فيها الحكيمات الثلاثة قيد المقاربة؛ ويحاول الثاني بلورة مجموعة من الملاحظات حول اشتغال الرواية العربية بشكل عام.

## الفصل الأول

### مقدمات في المنهج والنظرية

#### I- تاطير الفرضية

##### 1- صياغة الموضوع:

غدا مبحث الكتابة الأدبية منذ أواسط القرن العشرين، سؤالاً نقدياً ملحا يطرح إشكالات عديدة على تنظيم وفهم العمل الأدبي؛ فاستحالت الممارسة النقدية مساواة لطرق كتابة العمل الأدبي، ولتشكلات صيغه التعبيرية. ولعل ظهور مفهوم «درجة الصفر في الكتابة» (بارط (1954) [R.Barthes]، كان إيذاناً بهذا التحول العميق. وبداية جدية، بتعبير غيون (1970) [F.Guyon] لتوسيع اسم الكتابة وتجليده في الممارسة النظرية<sup>(1)</sup>.

وإذ ندفع المقاربة الحالية إلى الاستجابة لهذا التحول النقدي، نتصور أن الرواية العربية دخلت، منذ أربعة عقود، في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، تفاعلاً مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع العربي؛ وهي تجربة ترتبط بشيء وعي إبداعي جديد، أصبح اهتمامه بالشكل عصب تصوره للكتابة السردية. ومن ثم، نفترض أن الشكل الروائي العربي ينبثق، بعبارة ريكاردو (1967) من تحول من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة<sup>(2)</sup>.

والحال أننا نطرح هذه الفرضية في تساوق مع بعض الاستخراجات النظرية حول الرواية العربية؛ حيث إن أغلبية الدارسين العرب يلاحظون المخراط الشكل الروائي العربي، بأشكال وتقنيات جديدة، في تقويض الشكل الروائي الواقعي التقليدي؛ فطرحوا قضايا عديدة ترتبط بالرهانات التحديثية، وسبل مقاربتها. هكذا.. على سبيل المثال، يتساءل أحمد اليابوري (1988) كيف يتأتى لنا، كذلك في ضوء نفس النقد [النقد العربي القديم] أن نتناول بالتحليل روايات عربية معاصرة متأثرة بتقنيات الرواية العالمية من تداخل مستويات التعبير وتنوع منظورات السرد، وتعدد

(1) F.V.R GUYON (1970), Critique du Roman, p.12. - 2 J.Ricardou (1967), Problemes du nouveau Roman, p.11]

(2) أحمد اليابوري (1988)، «النقد الأدبي المعاصر»، الوحدة، 1988، 49، ص.8.

الأصوات واللغات<sup>(1)</sup>. بينما حاول محمد براءة (1996) وضع نموذج للرواية العربية في حوارها مع السؤال النقدي، فاختار صيغة: الكينونة والبحث عن أشكال جديدة، ليحيل على التحول الذي لحق بمسار الرواية العربية بعد هزيمة 1967، وتراجع قوى التقدم واستفحال القمع والحكم الفردي<sup>(2)</sup>. ثم يثبت أنه لا يهم كثيراً أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب أو الانقياد - أحياناً - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم، لأن الحصيلة، بالرغم من كل شيء، تبدو على جانب من الأهمية: فالأسماء كثيرة، نسبياً، وموزعة على معظم البلدان العربية، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي إلى آخر<sup>(3)</sup>.

ولا يخفى أن إدوار الخراط (1993) قد صاغ، في خضم تأمله حول التجريب السردى، مفهوم الحساسية الجديدة، في مقابل الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب<sup>(4)</sup>؛ وهي صياغة أتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التقليد (الحساسية القديمة) داخل السياق الأدبي العربي، حيث يجد، خلافاً لمؤرخي بداية التجديد بحرب 1967، أن أصول الحساسية الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إغجاز الكتابة الإبداعية الحقيقي في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيات وإلى الأربعينيات<sup>(5)</sup>. وبذلك، فالتحديث عند الخراط، ظل على هامش الممارسة الروائية السائدة، إلى أن فسخ له مجال الانتشار، حيث وضع مفهوم الواقع نفسه موضع السؤال<sup>(6)</sup>.

(1) محمد براءة (1996)، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 22

(2) نفسه، ص. 23-24.

(3) إذا فلفسنا - بأحد التفسيرات الممكنة - سبباً لمثل هذه الحساسية الجديدة في الغرب وأعني بها ما يسمى بالحداثة، وما بعد الحداثة، في تحول الفن إلى سلعة، وفي سياق نمو صعود البرجوازية التجارية ثم الصناعية، وتوسعها، وسيطرتها، ثم كسره نطاق السلع، وخروجه إلى وحشة الاغتراب والهامشية (...) فهل نجد ما يجري هذا الجرى من التفسير عندنا؟ إدوار الخراط (1993)، الحساسية الجديدة، ص. 12.

(4) نفسه، ص. 13.

(5) نفسه، ص. 10.

(6) يرصد الخراط (1993) هذه التجارب في مجالات مثل التطور، التي انطلقت بالعربية، لأول مرة، تيارات الحداثة، في أواخر الثلاثينات، وألبشير، والفصول القديمة، وألمجلة الجديدة برئاسة تحرير رمسيس يونان، وفي أعمال مجددين غامروا إلى ساحة المجهول في فهم، من أمثال بشر فارس، وبدر الديب، فتحي غام القديم، وعباس أحمد، ولويس عوض... نفسه، ص. 13.

والحال أن جدة هذا التصور، رغم ارتكازه على السياق السردى القطري، تكمن في كونه يثير الانتباه إلى أن التحديث ليس وليد الفترة المعاصرة، بل إنه واعد، منذ زمن بعيد، بتجاوره مع المعايير والتقاليد الراسخة؛ مما يجعله يتمثل في تجارب سردية تتصارع بشكل مباشر مع الأشكال السائدة حينئذ<sup>(1)</sup>. وإذا كنا نتفق مع هذا التصور، من حيث المبدأ، فإننا نختلف معه، بافتراضنا - نظرا لانفتاح الرواية على التجريب باستمرار - أن التحديث ليس، فقط، حركة منعزلة موازية للتقليد، بل هو محايث لأشكاله المعهودة<sup>(2)</sup>، لكونه يدفعها إلى تطوير تقنياتها. لكننا، في المقابل، نتصور أن هذا التحديث لم ينزع إلى تفجير النمط السردى الواقعي التقليدي، بقدر ما قام بترسيخ دعائمه. ومن ثم، نفترض أن التحديث الذي سيكون موضوع المقاربة، يرتبط بنصوص روائية، انقلبت، خلافا للسابقة، على الكتابة التقليدية، دون أن تجزم بكونه قطع كل علاقه ببعض عناصر التحديث ضمن النمط السردى التقليدي.

بناء على ذلك، تستمد الرواية العربية حداثها الفعلية من نزوعها، في الفترة المعاصرة، إلى التجريب، تحت وهي نظري بضرورة تحت شكل روائي عربي جديد. والأمر أن تعدد قضايا هذا الشكل الروائي، سواء على مستوى مضمونه أو شكله، يقتضي مقاربات متعددة لرصد مستويات حدثه. ولعل اختيار المقاربة الحالية لمستوى الحكى، يعود إلى كونه مجالا لتكثيف تمثيلات التجديد، وإبراز إجرائياته في الإحالة على الواقع المستعاد؛ وهو اختيار سنحاول صياغة مرجعيته النظرية، حسب نوعية الفرضية المطروحة.

(1) يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ، وحنان مينة، وذر التون أيوب، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عراد وسهيل إدريس، وغالب طعمة فرمان، ولىلى البلبكي، وغسان كنفاني، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومطاع صفدي، ويوسف إدريس. ومن بين هؤلاء الروائيين يتميز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويعه الكتابة الواقعية. استطاع نجيب محفوظ - في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصور نظري وخطاب نقدي مدعم - أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشارها.

محمد براءة (1996)، المرجع السابق، ص: 21-22.

(2) إن أكثر التبدلات الملهمة ترتبط بالحكي، مادام يستعمل من طرف جنيت، [G. Genette]، ويرعون [Bremont] على نحو متعارض تقريبا: فالحكي عند الأول هو القصة عند الآخر.

G- Dennis Farcy (1986), « De l'obstination narratologique », *poétique*, 68, p.493

## 2- المرجعية النظرية:

لا شك أن المحكي<sup>1</sup> سيحكم، بصفته محور المقاربة، تأسيس الجهاز المفاهيمي بشكل عام؛ على أن مفهومه يطرح إشكالات نظرية عديدة، لاختلاف التصورات على تحديده إلى درجة التعارض أحيانا<sup>(1)</sup>. ودون أن نستهدف إعادة ما تناولته دراسات أكاديمية من قبل<sup>(2)</sup>، نطرح بعض تحديدات المحكي<sup>3</sup> بناء على مقصديات المقاربة.

يرى تودوروف (1966) [T.Todorov] استنادا إلى تقسيمات الشكلايين الروس وإميل بنفنست (1966) [E.Benveniste]، أن العمل الأدبي مظهران: قصة (Histoire) وخطاب (Discours): فهو قصة بالمعنى الذي يحاول فيه إثارة واقع ما، وأحداث وقعت، وشخصيات تمتزج بشخصيات الواقع، بينما هو خطاب بالنظر إلى الكيفية التي ينقل بها السارد الأحداث<sup>(3)</sup>. لذلك فالمحكي، بالنسبة إليه، يمكن أن يكون كالقصة حينما ننظر إليها كعرض تداولي لما وقع، أي أنها تعاقدا لا يوجد على مستوى الأحداث في ذاتها، بل يوجد كذلك، في طريقة تقديمها من طرف السارد؛ كما يمكن أن يكون كالخطاب، بالمعنى الذي تتم به دراسته على مستوى زمنيته وأمطه، أي الوقوف عند العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، من جهة، وعند صيغ وطرق تقديم المادة الحكائية، من جهة أخرى<sup>(4)</sup>.

أما جونيت (1972) [G.Genette]، فقد انتبه إلى هذا الخلط بين مفاهيم المحكي<sup>5</sup>، حيث يثبت أننا نستعمل الكلمة الفرنسية: المحكي<sup>6</sup> (Recit) دون أن نهتم بالتباسها، وأحيانا دون أن نراه. وبعض صعوبات السرديات (Narratologie)، ترتبط بهذا الخلط<sup>(5)</sup>.

---

(1) نقصد تحديدا، تلك الدراسات التي تناولت، بعمق، المرجعيات الاستمولوجية والنظرية لسرديات الخطاب أو النص، واستفيد منها كثيرا في تقريب المفاهيم الأجنبية وترجمتها، ولخص بالذكر: سعيد يقطين (1989) وعبد الله مدغري علوي (1989) والمصطفى شادلي (1985).

(2) T.Todorov (1966), « Les categories du recit litteraire », communications, 8, p.71

(3) نفسه، ص. 133.

(4) G.Genette(1972), « Discours Du recit », in Figures III, p.71.

(5) نفسه، ص. 71-72.

ولتجاوز هذا الخلط، يميز جونيت (1972) ثلاثة مفاهيم مختلفة تندرج تحت مادة محكي<sup>(1)</sup>:

1. يعني المحكي الملفوظ السردي، الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع به ربط حدث بحدث، وهو اليوم، الأكثر استعمالاً.
2. يعني المحكي وهو المعنى الأقل انتشاراً، تتابع الأحداث الواقعية أو المتخيلة التي تؤسس موضوع الخطاب، ويختلف علائق التسلسل: التعارض، التكرار، إلخ؛ ويعني تحليله، إذن، دراسة مجموع الأفعال والوضعيات منظورة في ذاتها (المغامرات التي عاشها أو ليس منذ سقوط طروادة إلى وصوله إلى كاليسو).
3. يعني المحكي، أيضاً، حدثاً. ويبدو أنه أقدم معنى، لكنه، مع ذلك، ليس ذلك الذي لمحكي، لكن ذلك الذي يرتبط بشخص يروي شيئاً: إنه فعل السرد ذاته، مأخوذ في ذاته.

والحال أن جونيت اختار المعنى الأول (خطاب المحكي) موضوعاً رئيسياً لدراسته، لكن ذلك اقتضى منه تمييز العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يسردها من جهة، والعلاقة بين نفس الخطاب والفعل الذي ينتجه من جهة ثانية؛ ثم يقترح ثلاث مصطلحات، تجسد معاني المحكي المختلفة:

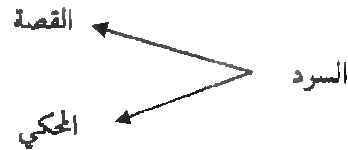
1. القصة (Histoire) المدلول أو المضمون السرد.
2. المحكي (Récit) الدال، أو الملفوظ أو الخطاب، النص السرد نفسه.
3. السرد (Narration) الفعل السرد؛ وهو عموماً مجموع الوضعية الواقعية أو التخيلية التي يتموضع فيها هذا الفعل.

هذا الترتيب الذي يجعل جونيت (1972)، يشرط وجود القصة بوجود المحكي، ويربط، في المقابل، مصير المحكي بوجود السرد، سيقوم بمراجعته في خطاب المحكي الجديد<sup>(2)</sup>، حيث سيصبح المحكي لاحقاً للسرد، وبالتالي، يؤسس المحكي الخطاب المنطوق به (المظهر التركيبي) والدلالي، طبقاً لمصطلحات موريس (Morris)، بينما يؤسس السرد الوضعية التي يتم داخلها النطق (المظهر

(1) -G. GENETTE (1983) , Nouveau discours du recit, p. 11

(2) J.Ricardou(1973), Le Nouveau roman, Ed: 2, 1990, p.40.

التداولي؛ وهو ما يجعل الفعل السردي القصة ومحكيها في آن واحد، ليتشكل النظام المعدل كالتالي:



وفي نفس الإطار، يحدد جان ريكاردو (1973) [J.Ricardou] مفهومه للمحكي، بناء على تعريفات جونيت (1972) وتودوروف (1972)،<sup>(1)</sup> حيث تبنى تعريف الأول له بكونه نصا سرديا، وتعريف الثاني بكونه نصا مرجعيا له تمثيل زمني، فثبت أن المحكي يحكمه، بشكل عام، مظهران: فهو من جهة، خطاب أو نص، ومن جهة أخرى، يهتم بالأحداث أو الكون (الواقعي أو الخيالي)<sup>(2)</sup>. لذلك، يقول: ليس الحدث المسرود وحده تتابعا لكلمات مسطرة من طرف الكاتب على الورقة، ولا حتى حدثا، يسمى واقعيا أو خياليا، يحيل عليه أثناء الكتابة، بل إنه أثر الانتظام الكتابي (Scriptural) بالإحالة على حدث معين، يسمى واقعيا أو خياليا، وهو ما نطلق عليه القصة المتخيلة (fiction)<sup>(3)</sup>. هكذا، يجعل من المحكي سردا يبلور حرقية القصة المتخيلة، بالإحالة على ما يسميه اليومي<sup>(4)</sup>؛ ويؤكد "أن [المحكي] يتحدث ايها ما [بالحدث] عبر اختفاء ما هو مادي داخل المكتوب: الحرفية (Littéralité)<sup>(5)</sup> وهو إيهام التمثيل" الذي يطابق القصة عند جونيت (1972)، ليظهر في الأخير أن ريكاردو (1973)، يمزج في تحديده للمحكي "السرد والقصة معا".

بناء على هذه التصورات المتكاملة، نقصد بالمحكي، في معناه الواسع، فضاء لاشتغال السرد والقصة لبناء تجربة روائية؛ وواضح أن مقارنته ستستثمر آليات النظرية السردية ذات

(1) نفسه، ص. 40.

(2) نفسه، ص. 40.

(3) نفسه، ص.

(4) نفسه، 43.

(5) دينيس فارسي (1986)، المرجع السابق، ص. 491.

الاستراتيجية الخطابية، وهي بالتحديد: بنية الشكل التي لا تلغي القصة<sup>(1)</sup>، على حد قول دينيس فارسي (1986). غير أن المقاربة ترى في مادة الإشتغال بؤرة لرصد حركية سرديته (Narrativite) المحكي، عند بنائه لعوامله. لذلك، ستنتفع على قضايا التلفظ وقضايا النص، لتلاصق، إضافة إلى المظهرين اللفظي والتركيب، الشروط النصية للدلالة.

### 3- توجيه البحث:

ستحاول المقاربة بلورة فرضيتها، من خلال تحليلها لثلاث محكمات روائية، تمثل نماذج من التجربة السردية الحديثة. ولا شك أنها يمكن أن تحقق مقصدياتها عبر طرق متعددة، إنما ستختار ثلاثة مداخل رئيسية لمعالجة مستويات تقوض البناء السردي التقليدي: يرتبط الأول برصد الاختيارات السردية العامة، من حيث الوضعية الترهينية، ومنطلق إنتاج المادة الحكائية، وأشكال تظهر الصيغ الخطابية، وقضايا اللغة السردية. ويرتبط الثاني بالوقوف عند البنى الزمنية عند إعادتها تنظيم القصص المستعادة، بينما سنحاول، عبر المدخل الثالث، معالجة العلاقات النصية الداخلية. ويظهر أن المقاربة، يمكن أن تنهج، ضمن فصولها، التحليل المتوازي أو التحليل التعاقبي لهذه المحاور الثلاثة. ونصوّر أن النهج الثاني سيتيح لها إمكانية تقرب المحاور من بعضها البعض، داخل فصل يخص تحليل محكي روائي واحد؛ على أن تعود في فصل مستقل لإعادة تركيب نتائج تحليلاتها. والحال أن نزوع المقاربة نحو منهج التحليل، لا تطبيق المفاهيم، يجعل من جهازها المفاهيمي متكاملاً نظرياً لتوجيه عملية القراءة التأويلية حسب المعطيات الخطابية والنصية. ومستبعد، في غالب الأحيان، إلى الانطلاق من ملفوظات سردية للخروج بملاحظات حول اشتغال المحكي ضمن المستوى التحليلي المطروح.

(1) دينيس فارسي (1986) المرجع السابق، ص. 491



## II- مقدمات نظرية.

### 1- قضايا السرد:

#### 1-1- عن الصيغة الخطابية:

يتصور جونيت (1972) أن الخطاب هو مجال اشتغال الصيغة (Le Mode)؛ ويستند في تحليل مفهومها إلى تعريف ليتري [Littre] لها ضمن الحقل اللساني، "هي اسم أطلق على مختلف أشكال الفعل الذاتي نستعملها لتأكيد، بدرجات مختلفة، الشيء الذي يرتبط به، وكذا للتعبير عن مختلف وجهات النظر"<sup>(1)</sup>. وبهذا المعنى «يقول جونيت، يمكن أن نحكي ما نرغب في حكيه، طبقا لوجهة نظر معينة؛ مما يعطي للصيغة قدرة الإخبار عن التفاصيل بطرق مباشرة أو غير مباشرة"<sup>(2)</sup>. ولأن المسافة والرؤية السرديتين تمثلان مظهرين لهذا الإخبار، فسنتطرح الآن قضايا المسافة السردية، على أن نعود لاحقا إلى قضايا الرؤية. وفي هذا الصدد، يهم المقاربة عرض حالات الخطاب الثلاثة التي ترتبط بالشخصية، كما يحددها جونيت (1972)<sup>(3)</sup>.

1. الخطاب المسرود (Narrativisé)، وهو الحالة الأكثر مسافة، ويحتمل، في حالة اعتباره محكي أنكار، أن يكون خطابا داخليا مسرودا.
2. الخطاب المحول: (Transposé) أو خطاب الأسلوب غير المباشر، وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود. وفيه يمزج السارد أقوال الذات المتلفظة بخطابه الخاص.
3. الخطاب المقول (Rapporté) المباشر، وهو الخطاب الأكثر محاكاة؛ وقد رفضه أفلاطون، نظرا لنقله كلام الشخصية بحرفيته، ويرى جونيت أنه قد استعمل منذ هوميروس عن طريق الجنس السردى المختلط، ثم وظفته الرواية فيما بعد كشكل أساسي للحوار والحوار الداخلي. ويتوقع أن تنكب الرواية المعاصرة على دفع هذه المحاكاة إلى حدودها القصوى، سعيا إلى محو الآثار الأخيرة للترهين السردى، وإعطاء الكلام للشخصية دفعة واحدة<sup>(4)</sup>.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 183.

(2) نفسه، 183.

(3) نفسه، ص. 191-192.

(4) نفسه، ص. 193.

ومن جهة أخرى، يثير جونيت (1972) مسألة التحديدات النظرية للحوار الداخلي، فيؤثر تسميته بالخطاب القسوري (Immédiat)، وهو لا يتميز عن الخطاب المنقول إلا بحضور أو غياب مدخل إعلاني. أما اختلافه عن الخطاب غير المباشر الحر، فيكمن في كون السارد يخفي منه، ويظهر صوت الشخصية؛ بينما في الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بدور الشخصية، أو بمعنى آخر، تتحدث الشخصية بصوت السارد، مما يجعلهما ترهين متلاحمين. ويتوضح هذا الاختلاف من خلال هذين المثالين: نتحدثنا قليلا: سأتزوج البرتين/ نتحدثنا قليلا: إنه سيتزوج البرتين<sup>(1)</sup>.

والحال أن هذا التقسيم الثلاثي للخطاب عند جونيت، سنجد له مقابلا عند دوراين كوهين (1981) [D. cohn]، حيث إنها تميز بدورها ثلاث صيغ لعرض الحياة الداخلية للشخصية. وتصنفها حسب سياق الضمير السرد الذي يستند إليه السارد<sup>(2)</sup>.  
في سياق المحكي بضمير الغائب ثبت ما يلي:

1. المحكي النفسي (Psyco-récit)، وهو خطاب السارد حول الحياة الداخلية للشخصية.
2. الحوار الداخلي المنقول (Monologue rapporté)، وهو الخطاب النفسي للشخصية.
3. الحوار الداخلي المسرود (Narrativisé)، وهو خطاب الشخصية النفسية الذي سيتمظهر من خلال صوت السارد.

وفي سياق المحكي بضمير المتكلم، تظل الأنماط الأساسية هي ذاتها، إنما تتغير هذه الأسماء، كي نحيل على الطابع الذاتي للخطاب. وهكذا، نتحدث كوهن عن المحكي الذاتي (Auto-récit) والحوار الداخلي المنقول الذاتي (Auto-rapporté)، والحوار الداخلي المسرود الذاتي (Auto-narrativisé).

بناء على ذلك، بتكامل تقسيم جونيت مع تقسيم كوهين، كما يثبت جونيت (1983) ذلك ذاته، فنحصل على هذه التقابلات:

(1) نفسه، ص. 193-194.

(2) D. Cohn (1981), *La transparence intérieure*, p.28-29.

$$\left. \begin{array}{l} \text{الحكمي النفسي} \Leftarrow \text{الخطاب المسرود.} \\ \text{الحوار الداخلي المنقول} \Leftarrow \text{الخطاب المنقول} \\ \text{الحوار الداخلي المسرود} \Leftarrow \text{الخطاب غير مباشر} \end{array} \right\} \text{كوهن}$$

جونيت

من ثم، يظهر أن الشخصية لا تنفرد، في الواقع، إلا بالخطابات المنقولة، بينما يذوب خطابها مع خطاب السارد، أو ينعدم داخل النمطين الآخرين. ولا شك أن مرحلة التحليل، ستقتضي إغناء هذه التحديدات النظرية العامة بملاحظة أخرى؛ وهو ما نفضل ربطه، لاحقاً، بعملية الكشف عن تقنيات الخطاب، تبعاً لتنوع مضامين النصوص السردية قيد المقاربة.

## 1-2- عن المنظور السروي:

يعتبر جون بويون (J.Pouillon) (1946) من أبرز المنظرين الذين تصدوا، سابقاً، لهذا الإشكال، حيث أثرت غموضه لأنماط الساردين في النماذج اللاحقة لها: فتودوروف (1966) استعمل اسم مظهر (Aspet) ليحيل على النظرة (Regard) التي تصدر عن السارد بصفته وسيطاً بين القارئ والقصة؛ وعلى أساسها يضع تصوراً لأنماط الإدراك الثلاثة التي طورت تصنيفات بويون<sup>(1)</sup>:

1. السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية (الرؤية من خلف عند بويون).
2. السارد يعرف ما تعرفه الشخصية (الرؤية مع عند بويون)؛ وهنا، لا يستطيع السارد منح تفسيرات قبل أن تصل إليها الشخصيات. ويميز تودوروف بين نوعين سرديين: فمن جهة، يمكن القيام بالسرد بضمير المتكلم الفرد، ومن جهة أخرى، يمكن القيام به بضمير الغائب، ولكن يحدث ذلك دائماً بحسب الرؤية التي تكونها الشخصية عن الأحداث.

(1) تودوروف (1966)، المرجع السابق، ص. 147-148.

3. السارد يعرف أقل ما تعرفه أي شخصية، ولا يستطيع أن يصف لنا إلا ما تراه وتسمعه. ويرى تودوروف أن هذا النوع أقل انتشارا من النوعين السابقين، ولم يتم استعماله، بشكل منهجي، إلا في القرن العشرين.

تمحيصا لهذا الإرث النظري، يشير جونيت (1972) إلى خلط الدراسات السردية بين ما يسميه الصيغة والصوت؛ حيث يلاحظ عدم التمييز بين سؤال من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في الرؤية السردية؟ وسؤال، من هو السارد؟ أي بين سؤال من يرى وسؤال من يتكلم؟<sup>(1)</sup> بناء على ذلك، يرى جونيت (1972) في مفهوم التبثير (Focalisation) مفهوما يتيح بتجريدته الكبيرة، إمكانية تجاوز الخلط والغموض بين الصيغة والصوت؛ مما جعله يوظفه بدل وجهة النظر أو الرؤية السردية. ونفضل إدراج تعريفه المدقق في خطاب الحكيم الجديد، حيث يقول: أفهم جيدا بالتبثير تضيقا للحقل، بمعنى فرز الإخبار السردى لما يسميه التقليد المعرفة الكلية (Ommiscience)<sup>(2)</sup>. وقد وضع ثلاث تقسيمات جديدة بديلة للتقسيمات السابقة<sup>(3)</sup>:

1. التبثير اللا-مبار (Non-focalisé) أو التبثير الصفر.
2. التبثير الداخلي.
3. التبثير الخارجي، وينصرف ضمنه البطل دون أن نصل إلى معرفة مشاعره أو أفكاره.

والحال أن جونيت يثبت، من خلال توقفه عند رواية مدام بوفاري، أن صيغة (formule) التبثير لا يستند دائما على عمل بأكمله، بل يستهدف مقطعا سرديا محددًا وجد مختزل. ويضيف، حول نسبة الاختلاف بين أنماط التبثير، أن تبثيرا خارجيا، يمكن أن يتحدد، أحيانا، في علاقته مع شخصية، كتبثير داخلي على (Sur) شخصية أخرى، حيث يقول موضحا: إن التبثير الخارجي على (Phileas Fogg) هو أيضا، تبثير داخلي على (Passe partout) الذي يذهله سيده الجديد<sup>(4)</sup>.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 203.

(2) جونيت (1983)، المرجع السابق، ص. 49.

(3) جونيت (1972)، ص. 206-207.

(4) نفسه، ص. 208.

ومن جهة أخرى، يحاول جونيت تسجيل بعض الشذوذات التبثيرية التي تحدث، داخل شفرة تحكم سياقاً رؤيواً منسجماً، خروقات معزولة؛ وهي بشكل عام، تحولات في التبثير السردى<sup>(1)</sup>.

وفي موقع آخر، سيعود جونيت (1972) إلى تحديد أنماط الساردين، حسب ارتباطهم بالمستويات السردية (Niveaux Narratifs)، وبالقصص التي يسردونها.

في الارتباط الأول، يرى جونيت أن الاختلاف بين المستويات السردية يكمن في كون كل حدث مروى من خلال محكي هو في مستوى حكاية (Diégétique) على مباشرة من المستوى الذي يتموقع فيه الفعل السردى المنتج لهذا المحكي، ويوضح ذلك بقوله إن تحرير (M.De rencour) لذكرياته التخيلية هو فعل (أدبي) يتحقق في المستوى الأول الذي يطلق عليه اسم مستوى خارج-حكاية (Extradiegetique)، ومحكي (Des Grioux) المدمج داخل محكي المذكرات: المحكي الأول (Premier recit)، يندرج في المستوى الثاني، ويطلق عليه مستوى داخل-حكاية (Intradiegetique)، حيث تشكل أحداثه ميتا-محكي (Meta-recit). ومن ثم، فالترهين السردى للمحكي الأول هو، بالتحديد، خارج-حكاية، بينما الترهين للسردى الثاني يعتبر حكاية أو داخل-حكاية<sup>(2)</sup>.

وفي الارتباط الثاني، يميز جونيت بين ساردين<sup>(3)</sup>:

1. سارد متباين-حكاية (Hétérodiégétique)، وهو السارد الذي يغيب عن القصة التي يحكيها.
2. سارد متماثل-حكاية (Homodiégétique)، وهو السارد الذي يحضر في القصة التي يحكيها، لكن هذا الحضور يحدث وفق تنوعين: ضمن التنوع الأول، يحضر السارد بطلاً في محكيه، فيمثل ساردا ذاتياً-حكاية (Autodiegetique)، وفي التنوع الثاني يحضر السارد مراقباً وشاهداً، ولا يلعب داخل محكيه، إلا دوراً ثانوياً.

(1) نفسه، ص. 211.

(2) نفسه، ص. 238-239.

(3) نفسه، ص. 252-253.

ويتجميع هذين المظهرين، يحصل جونيت على أربعة أنماط، تؤسس لوضعية الساردين<sup>(1)</sup>:

1. سارد خارج حكائي-متباين حكائي.
2. سارد خارج حكائي-متماثل حكائي.
3. سارد داخل حكائي-متباين حكائي.
4. سارد داخل حكائي-متماثل حكائي.

والحال أن ميك بال (1984) [M.Bal]<sup>(2)</sup>، قد أعادت طرح تحديثات جونيت، فلاحظت أنه لم يحدد مفهوم التبشير بشكل واضح، ويستعمله كشبه مرادف تجريدي لكلمات مرئية في نوعيتها: الرؤية، أو حصر المجال، أو وجهة النظر<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت ميك بال (1984) متفقة مع جونيت (1972)، في وضعه سلسلة متدرجة من أنماط التبشير، فهي لا ترى أن الاختلاف بين هذه الأنماط بهم "وجهة النظر، أو التبشير" بل يكمن في الترهين الذي يرى، لأن السارد الكلي المعرفة يرى أكثر مما تراه الشخصية، وفي النمط الثاني (الرؤية مع)، يرى ما تراه الشخصية. لكن الاختلاف بين النمط الثاني والثالث، لا يحدث على هذا الأساس: في النمط الثاني، الشخصية المبارة (Focalisé) ترى، وفي النمط الثالث لا ترى، بل إنها 'ينظر إليها' وهنا، لم يعد الأمر، تضيف ميك بال، يتعلق باختلاف بين الترهينات التي 'ترى' (Voyantes)، ولكنه اختلاف بين مواضيع الرؤية، وهو خلط سيضر بنظرية التبشير<sup>(4)</sup>. وبصدد ما ذكرناه لجونيت، حول إمكانية أن يكون تبشير خارجي من خلال شخصية تبشيرا داخليا على شخصية أخرى، ترى ميك بال أن جونيت يستعمل التبشير بشكل غير دقيق، فأوضحت أنه لو ميز بين التبشير 'على' من التبشير 'عبر' (Par)، فلن يعالج أيدا (Philéas) وخادمه كترهينين متبادلين، ولما عالج الذات (passe partout) والموضوع (Philéas) كمبار (Focalisé)؛ وهو خلط

---

(1) نفسه، ص. 255-256.

(2) نعتد هنا على المرجع الذي نشر عام 1984، والذي يتضمن مقال ميك بال: ألفرد والتبشير المنشور في *Poétique* 29، 1977.

(3) M. Bal (1984), *Narratologie*, p.28.

(4) نفسه، ص. 28.

سيكشف، في نظرها، عن الخلط في مختلف معاني كلمات: "تبثير"<sup>(1)</sup>، إلا أن جونيت (1983)، سيرد، عن ذلك، بقوله إنه لم يعتبر أبدا الترهينين متبادلين، بل يتصور أن هذين الطرفين يتناوبان<sup>(2)</sup>.  
وكبدل لخطاظة جونيت، تضع ميك بال خطاظة أخرى، تعرض ضمنها الإشتغال التراتبي للترهينات<sup>(3)</sup>:

سارد — مبثر — يمثل لكل واحد منهم نشاط  
السرود — تبثير — حدث / فعل، وحيث المواضيع هي:  
المسرود — مبأر — موضوع الفعل.

بناء على ذلك، ترى ميك بال أنه لا يوجد إلا ضمير سردي واحد: ضمير المتكلم، وهو ضمير سارد قد يكون حاضرا في محكيه أو غائبا عنه: ففي حضوره يمثل ساردا متماثل-حكائيا، حيث يحكي قصة حول ذاته. وفي غيابه يمثل ساردا متباينا-حكائيا، يحكي بضمير المتكلم قصة يغيب عنها، ومن ثم، فهي لا ترى وجودا لسارد بضمير الغائب<sup>(4)</sup>. وثبتت من جهة أخرى، أن هناك مبثرا ليس هو السارد، ولا حتى المبأر، كما أنه غفل في محكي بسارد "لا مرئي" (Invisible) لا يستطيع أن يحتفظ بالتبشير، بل يمكن أن يتخلى عنه، كما يتخلى السارد عن السرود. لذلك تقول ميك بال: "إذا كانت بداية محكي ترتبط بالتبشير الخارجي، وحدث تحول إلى التبشير الداخلي، فليس بالضرورة المبشر الذي يتغير، لأن الشخصية التي "ينظر إليها من الداخل" هي موضوع للتبشير وليست ذاتا له<sup>(5)</sup>.  
وعموما، تصوغ ميك بال تصورها حول التبشير في النقط التالية<sup>(6)</sup>:

1. لم تعد كلمة تبثير مختصرة في نمذجة الحكايات، أصبحت، أيضا، أداة تحليلية لعرض الإشتغال النوعي لكل محكي.

(1) نفسه، ص. 29.

(2) جونيت (1983)، المرجع السابق، ص. 50.

(3) ميك بال (1984)، المرجع السابق، ص. 32.

(4) نفسه، ص. 34.

(5) نفسه، ص. 37.

(6) نفسه، ص. 38.

2. لم يعد لهذه الكلمة ذلك المعنى الضيق الذي اكتسبته داخل التمييز بين المحكي اللامبار (Non-Focalisé) والمحكي ذي التأثير الداخلي، حيث يعني التأثير أن السارد مبهر، لأنه يعرف أقل ما يعرفه السارد الكلي المعرفة.
3. يحدث تغيير في مستوى التأثير توازيا مع تغيير المستوى السردى.
4. لا يتحدد المبار (Focalisé) في الشخصيات فقط، بل ينسحب كذلك على الأشياء والأماكن والأحداث.
5. إن المبار يمكن أن يكون مدركا (Perceptible) عبر النظر واللمس والشم والذوق من طرف مشاهد افتراضي، ويمكن أن يكون غير مدرك؛ وهو تمييز جونيت (1972) بين التأثير الخارجي والتأثير الداخلي، لكنه هنا، تمييز يحتفظ به للمبار فقط. ومن ثم، تقصد ميك بالمدرك ما ينبثق من تمظهر المبار الخارجي، وتقصد بتأثير المدرك المبار الذي يرى فقط، من الداخل، كمعطى نفسي.

يبدو، إذن، أن مفهوم التأثير، كما تناوله جونيت ووضحته وعدلته ميك بال، سيتيح للمقاربة معالجة شبكة الرؤى السردية، وضبط "الإنزلاقات" (Glissements) التثيرية، غير أنه يحضر ضمن إطار تلفظي عام، لم تطرح ضمنه، حسب المصطفى شادلي (1985)، ذات التلفظ في تجاه "حوار" حقيقي بين الترهينات (Instances) الخطائية<sup>(1)</sup>. ولعل نموذج ليتفلت (1981) [J.Lintvelt] تمثل محاولة لصياغة تواصل بين هذه الترهينات، بناء على "وجهة نظر التلفظية" على المستويين الخارجي (التداولي) والداخلي (التخييلي). وهذه بعض التمييزات التي ينجزها بين الترهينات:

يوجه المؤلف الواقعي (Auteur Concret)، الخالق الحقيقي للعمل الأدبي، رسالة إلى المرسل إليه/ القارئ الواقعي؛ وهما معا، شخصيتان تاريخيتان وبيولوجيتان. غير أنه، إذا كان المؤلف لا يتغير، فالقراء يتغيرون باستمرار تبعاً للفضاءات والأزمنة<sup>(2)</sup>.

(1) El Mostapha Chadli (1995), *Semiotique*, p.122.

(2) J. Lintvelt (1981), *Typologie narrative*, 2ed, 1989, p.16



أما المؤلف المجرد (Abstrait) والقارئ المجرد، فيندجان في العمل الأدبي دون أن يكونا مشخصين فيه بشكل مباشر، ويسميهما واين بوث [W. Booth] وإيزر [ISER]: المؤلف الضمني والقارئ الضمني<sup>(1)</sup>.

ويمكن الاختلاف بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد/ الضمني، في كون المؤلف المجرد يمكن أن يتبنى أيديولوجية تختلف عن رؤية العالم لدى المؤلف الواقعي. وبذلك، فإنه يمثل، بما أنه ذات مبدعة، الجزء المجهول للمؤلف الواقعي؛ وهو الجزء الذي يبحث عنه المؤلف الواقعي من خلال عمله الأدبي<sup>(2)</sup>.

وينبغي النظر إلى السارد بصفته ترهينا نموذجيا للنص السردي. إنه ينتمي إلى الكون الروائي الذي يخلقه المؤلف، فيوصل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي، ويدخل في علاقة جدلية مع المسرود له (Narrataire)، كما يضطلع بوظيفة السرد التي تتحدد بوظيفة المراقبة (Contrôle)، على اعتبار أن السارد يراقب البنية النصية، على نحو يستطيع من خلاله أن يذكر داخل خطاب الخاص، خطاب الممثلين (Acteurs). وإلى جانب هاتين الوظيفتين الإلزاميتين، فالسارد حر في إهمال أو عدم إهمال الوظيفة التأويلية (Interpretation)، بمعنى أنه يمكنه أن يظهر أو يخفي موقفه الأيديولوجي<sup>(3)</sup>.

من جهة أخرى، يحدث أن يتخلى السارد عن وظيفة التأويل. بيد أن ذلك لا يعني أن المؤلف المجرد الذي لا يشتغل أبدا كذات متكلمة، يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر في قول تأويلاته. ومن ثم، يظل السارد باستمرار، المتكلم الذي يؤسس المحكي كله؛ وهو ما يجعل عودة العالم الأدبي إلى المؤلف المجرد، يقابلها إسناد تلفظ الأحكام الأقوال إلى السارد الذي يعبر عن أيديولوجية هذا المؤلف<sup>(4)</sup>.

والحال أن أهمية هذه النمذجة تكمن في ضبط دوائر تدخل الترهينات المختلفة ضمن شبكة التواصل التي تؤسس النص السردي؛ لكن بعدها التلفظي يظل رهينا لمسعى التقسيم والتصنيف، وهو ما لم يعمق دراسة قضايا الصوت السردي. لذلك، تمثل درامات أخرى للخطاب

(1) نفسه، ص. 17.

(2) نفسه، ص. 18-19.

(3) نفسه، ص. 22-25.

(4) نفسه، ص. 26-27.

بناء على التلفظ، رافدا مهما لإدخال البعد الحواري في معالجة المنظور السردي أو الصيغ الخطابية معا. فهو فيل (1985) [V.D.Heuvel] يرى أنه إذا كان التلفظ فعل إنتاج ملفوظ ما، فهذا الملفوظ لا يمكن دراسته إلا داخل التلفظ، لأن وجود سلسلة من المواد (Termes) لا يأخذ معناه إلا بالإحالة على فعل الإنتاج، أي على وضعية التلفظ (أنا - هنا - الآن) <sup>(1)</sup>. وفي هذه الحالة، فالذات المتلفظة تتجلى في سياق حركة الكتابة والعمليات الإستراتيجية، وتحيل على وضعيتها بالضمائر والمؤشرات الزمكانية؛ والصيغ الخطابية (حوار، حوار داخلي، مناجاة، السرد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، الصحافة سير ذاتية، مذكرات، إلخ) <sup>(2)</sup>. ويرى هوفيل، من جهة أخرى، أن إدراج المتلقي، كعنصر فاعل في الرسالة التلفظية، سيطور عملية التواصل التقليدي، ويؤكد أن مفهوم التلفظ لا يجب أخذه كعلاقة حصرية بين الذات المتلفظة والملفوظ، بل كتواصل، يراد منه أن يتأسس تبادلا معقولا، انطلاقا من تداخل وضعي (Situationnel) ذي طبيعة حوارية؛ وبهذا المعنى، يغدو التلفظ نشاطا مشتركا بين المتلفظ والمخاطب: المتلفظ المشارك (énnociateur) (C0-<sup>(3)</sup>).

بناء على ذلك، يتصور هوفيل، أننا حينما نخضع نصا معقدا، كالرواية، لمقاربة تلفظية، فإننا نرى بسرعة، أنه لا يشك كيانا (Entité) تلفظيا متجانسا، بل يمثل تابعا لمتاليات كلامية، تقوم بإدماج وضعيات تلفظية جديدة. لذلك، فالنص خطاب متعدد في أصواته وطبقاته التلفظية، وهو ما يتوجب تشخيصه وتحديدده، للقبض على تفاعله الحوارية <sup>(4)</sup>. ومن ثم، سيتحدث هوفيل، عن وضعيات سردية تبين (Structurer) ككويونات لبلورة منطق الحكيم في تنظيم مختلف ملفوظاته، ويحظر السياق التلفظي (المهوية (Indentité) وموضع المتحدث والمخاطب، ولحظة ومكان التلفظ إلخ ...) إطارا لانتظام هذه الوضعيات بعناصرها اللسانية والزمكانية <sup>(5)</sup>.

(1) -P.V.Den Heuvel(1985), Parole, Mot, Silence, p.18.

(2) نفسه، ص. 19.

(3) نفسه، ص. 19.

(4) نفسه، ص. 24.

(5) نفسه، ص. 96.

هكذا، ستتيح دراسة منطق إنتاج المادة الحكائية، ضمن هذا البعد التلغفي إمكانية القبض على دعائمها الصوتية، وضبط تفضلاتها السياقية.

## II- لعبة الزمن الحكائي:

نتصور أن نظرية جونيت (1972) حول الزمن تقدم جهازا مفاهيميا محصن، ويدقق النظريات التي سبقته حول شعورية الزمن. لذا سنعتبرها أساسية لمقاربة زمنية للحكايات قيد الدراسة، على أنها ستفتح على تصور بول ريكور (P.Ricoeur) (1984) حول الزمن، لكونه يدخل بعد زمن التجربة المعيشة، كعنصر يحكم التظاهرات الخطابية.

يخصص جونيت (1972) في خطاب الحكمي، ثلاثة فصول (الترتيب والمدة والتواتر) لمقاربة قضايا الزمن؛ مما يبرز أهمية هذا المكون البنيوي في ربط أجزاء القصة وتنظيمها داخل الحكمي. إنه يتصور أن دراسة الترتيب (Ordre)، يقتضي إيجاز مواجهة بين نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل الخطاب السردى وبين ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل القصة؛ وهو ما يجعلنا نضبط عددا من المفارقات الزمنية (Anachronies) <sup>(1)</sup>.

يمكن للمفارقة أن تتموضع في الماضي أو في المستقبل بعيدة، بهذا الشكل أو ذاك، عن لحظة حاضر القصة (راهن التلغف) التي انقطع فيها الحكمي الأول (Récit Premier)، ليمنح لها مكانا. وتسمى مسافة هذه المفارقة: سعة المفارقة (Portée de L'anachronie). ويمكن لهذه المسافة أن تغطي مدة (Durée) من القصة، طويلة أو قصيرة، وتسمى مدى المفارقة (Amplitude de l'anachronie). لذلك، يمكن أن تكون، مثلا، سعة المفارقة سنوات عديدة، ولا يتعدى مداها أياما <sup>(2)</sup>. ويطلق جونيت اسم الحكمي الأول على المستوى الزمني للمحكمي الذي تحدث فيه المفارقة؛ وعليه فكما أن الإدماجات (Emboitements) تكون مركبة، فيمكن أن تتشكل مفارقة ما تحكما أولا في علاقتها مع مفارقة أخرى مدججة فيها، وفي هذه الحالة، يمكن لمجموع السياق أن يعتبر محكما أولا <sup>(3)</sup>.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 78-79.

(2) نفسه، ص. 89.

(3) نفسه، ص. 90.

في مفارقة الاسترجاع (Analepse)، يستحضر السارد حدثاً سابقاً عن النقطة التي وصلت إليها القصة، ويميز جونيت بين استرجاع خارجي، ويكون مداه خارج مدى المحكي الأول، وبين استرجاع داخلي، ويندرج مداه داخل مدى المحكي الأول. ولما كانت وظيفة الاسترجاع الخارجي تكمن أساساً في إتمام وإثارة حدث سابق للقارئ، فالاسترجاع الداخلي يمكن أن يسقط في خطر التكرار، لأنه يقع ضمن نفس المجال الزمني للمحكي الأول<sup>(1)</sup>. وهو مفارقة تنقسم إلى نوعين:

1. الاسترجاع الداخلي المتباين-حكائي (Hétérodiégétique)، وهو ينجز في خط القصة، فيعالج مضموناً حكائياً يختلف عن مضامين المحكي الأول<sup>(2)</sup>.
2. الاسترجاع الداخلي المتماثل-حكائي (Homodiégétique)، ويقوم على خط الحدث ذاته للمحكي الأول، وينقسم إلى استرجاعات تكميلية وأخرى تذكارية، وتكمن وظيفة الأولى في ملء فجوات (Lacunes) زمنية، حدث القفز عليها سابقاً<sup>(3)</sup>.

إلى جانب الاسترجاع الخارجي والداخلي، يكشف جونيت، عن نوع آخر يسميه الاسترجاع المختلط (Mixte)، ويتعلق إما باسترجاع خارجي، يمتد إلى أن يتجاوز نقطة بداية المحكي الأول، أو باسترجاع تام، حين يتجاوز بداية المحكي الأول، ويلحق بنقطة المفارقة (النقطة التي قطع فيها المحكي الأول)<sup>(4)</sup>.

ويشير المؤلف، أيضاً، إلى وجود استرجاع جزئي (Partiel)، وهو نوع من الاسترجاعات التي تنتهي بالحذف، فلا تلتحق بالمحكي الأول، وتكمن وظيفته الأساسية في نقل إخبار معزول، بغية تقديم عنصر محدد من الحدث<sup>(5)</sup>.

أما في مفارقة الاستباق (Prolepse)، فالسارد يثير، مسبقاً، حدثاً لاحقاً على خط القصة، وينقسم إلى استباق خارجي وآخر داخلي: يرتبط الاستباق الخارجي، بتلميحات سردية، إلى بعض

(1) نفسه، ص. 90-91.

(2) نفسه، ص. 91.

(3) نفسه، ص. 101-102.

(4) نفسه، ص. 101.

(5) نفسه، ص. 109.

المصائر التي لا يصل إليها خط الحدث ضمن المحكي الأول (الاطار)، أما الاستباق الداخلي، فيطرح نفس قضايا الاسترجاع الداخلي، في انقسامه إلى استباق داخلي متباين -حكائي، وآخر تماثل حكائي. ويميز جونيت، ضمن الاستباق الداخلي التماثل -حكائي، بين استباق تكميلي، وتكمن وظيفته داخل المحكي الأول، في ردم مسبق لفجوة لاحقة، وبين استباق تكراري يحيل على مقطع سردي سيأتي مستقبلاً. ولذلك، يأتي على شكل تلميحات مختصرة<sup>(1)</sup>.

في المستوى الثاني، يعالج جونيت القضايا الزمنية التي ترتبط بالمدة (Durée)، ويرى أن عملية القيام بمواجهة مدة المحكي مع "مدة" القصة، هي عملية صعبة، لأنه لا أحد يستطيع قياس مدة المحكي، وما يسمى بذلك، لن يكون إلا الزمن اللازم لقراءة المحكي<sup>(2)</sup>.

ينطلق جونيت من النقطة الصفر: نقطة تلاحم التابع الحكائي (Diégétique) مع التابع السردى، كما هو الشأن في الحوار. ثم يمر إلى عرض المتغيرات الدقيقة بين المحكي والقصة، فيثبت أنه إذا كانت السرعة تتحدد، بشكل عام، من خلال العلاقة بين قياس زمني وقياس فضائي (عدد من الأمتار في الثانية مثلاً)، "فسرعة" المحكي تتحدد بالترابط بين مدة القصة، مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وبين طول النص مقاساً بالسطور، والصفحات<sup>(3)</sup>.

ومن جهة أخرى، يحدد جونيت حركات سردية، تضبط إيقاع المحكي، ويحكمها نظرياً، تدرج من سرعة غير متناهية: سرعة الحذف (Ellipse)، حيث يرتبط مقطع فارغ من المحكي بمدة غير معلومة من القصة، إلى تمهل الوقف (Pause) الوصفي، حيث يتعلق مقطع من المحكي بمدة حكائية فارغة، وبين هاتين الحركتين يوجد المشهد (Scene) والتلخيص (Sommaire). وتمثل الترسمة الموالية صياغة عامة لهذه الحركات السردية<sup>(4)</sup>:

الحذف: زمن المحكي = 0، زمن القصة =  $n \leq$  زمن المحكي  $> \infty$  زمن القصة.

المشهد: زمن المحكي = زمن القصة.

التلخيص: زمن المحكي  $>$  زمن القصة.

(1) نفسه، ص. 109.

(2) نفسه، ص. 122.

(3) نفسه، ص. 123-124.

(4) نفسه، ص. نفسه، ص. 129.

الوقف: زمن المحكي = n ، زمن القصة = 0 ، زمن المحكي  $\infty$  < زمن القصة<sup>(1)</sup>.

يميز جونيت، ضمن حركة الحذف، بين الحذف الظاهر والحذف الفسمي، وكلاهما يمكن أن يكون محددًا أو غير محدد، حسب وجود مؤشرات زمنية واضحة أو عدم وجودها.

بلا حظ أنه، في المحكي التقليدي (Classique) تكثر التلخيصات، وتؤدي وظيفة الربط بين المشاهد؛ مما يجعل الإيقاع السردى يتحدد بتناوبها على سطح النص السردى<sup>(2)</sup> كما أن هذه المشاهد تكتسي أهميتها من طابعها الدرامي، بينما تقلل التلخيصات غير درامية، وتلعب دور التهيئة لها<sup>(3)</sup>.

وفي المستوى الثالث، يطرح جونيت قضايا التواتر الزمني (Fréquence)، ويقصد به علاقات التكرار بين المحكي والقصة، حيث إن الحدث لا يتم إنتاجه فقط، بل إنه قابل لإعادة الإنتاج. على أن سلسلة هذه الأحداث التي يحدث تكرارها داخل مسار المحكي، لا تتماثل في ما بينها بشكل تام، إنما نجد بينها فروقا صوتية، أو طباعية، أو حتى لغوية<sup>(4)</sup>.

وتتوطد بين إمكانات تكرار الأحداث المسرودة (القصة) وإمكانات الملفوظات السردية (المحكي) منظومة من العلاقات، يحددها جونيت في أربعة أنماط<sup>(5)</sup>.

- 1- حكي مرة واحدة ما مر مرة واحدة، ويسمى المحكي الانفرادي (RECITSINGULATIF).
- 2- حكي عدة مرات ما مر عدة مرات.
- 3- حكي عدة مرات ما مر مرة واحدة، ويسمى المحكي التكراري (RECITREPETITIF).
- 4- حكي مرة واحدة ما مر عدة مرات، ويسمى المحكي التكراري المتشابه (RECITITERATIF).

ويؤدي اهتمام جونيت بالتكرار المتشابه إلى تدقيق صيغ اشتغاله، فثبت أن كل محكي تكراري هو سرد تأليفي لأحداث أنتجت وأعيد إنتاجها داخل مجرى سلسلة تكرارية متشابهة، تتكون من عدد من الوحدات المفردة (SINGULIERES)، وتتمثل سمته الأولى في "التحديد"

(1) الرموز: (=) ←ساوي،  $\infty$  ← متناه في الصغر، < ← أصغر،  $\infty$  ← متناه في الكبر.

(2) جونيت (1972)، نفسه، 139-140.

(3) نفسه، ص. 131.

(4) نفسه، ص. 142.

(5) نفسه، ص. 146-148.

(DETERMINATION)، وهو الإشارة إلى الحدود الدياكرونية (DIACHRONIQUE) للسلسلة مثل: كل آحاد صيف 1890: بين نهاية يونيو وبداية شتبر 1890). أما السمة الثانية، فترتبط بالتخصيص (SPICIFICATION). ويمكن أن يكون غير محدد، كأن يشار إليه بصيغ زمنية ك: أحيانا، بعض الأيام، دائما....، كما يمكن أن يكون محددًا بطريقة مطلقة: كل الأيام، كل الآحاد....، أو بطريقة نسبية: أيام الوقت الجميل. بينما يستمد سمته الثالثة من الامتداد (EXTENSION)، وهو كل وحدة تكرارية متشابهة تشكل مدة، هي من الضعف بحيث لا تمكن من أي توسع سردي، كما هذا الملفوظ: "كل الأماسي أنام مبكراً؛ ذلك أنه يتعلق بنوع من التكرار المتشابه المنتظم، خلافا لوحدة تكرارية متشابهة أخرى مثل: ليلة الأرق التي قللك من المدى ما يجعلها تؤسس لموضوع محكي متطور<sup>(1)</sup>."

ومن جهة أخرى، يلاحظ جونيت أن المحكي التكراري المتشابه داخل المحكي التقليدي، يكون دائما، في علاقته بالمشاهد الانفرادية، ضمن وضعية تبعية وظيفية، فيشكل لها مستوى خلفيا إخباريا (ARRIERE- PLAN INFORMATIF)؛ مما يجعل وظيفته تشبه وظيفة الوصف في علاقته بالسرد<sup>(2)</sup>.

والحال أن هذه الاستخراجات النظرية، سيعيد بول ريكور (1984) مساءلتها، ضمن طرحه لقضايا منهج وتحليل الخطاب عند عدد من منظري السرديات، حيث يأخذ على جونيت حصره دراسة الزمن في علاقة زمن الملفوظ (الخطاب السردى) بزمن القصة، على حساب المظاهر الزمنية لعلاقة الملفوظ باللفظ التي أرجأت إلى محاور مقولة الصوت، فيثبت، خلافا لذلك، أن الصوت يجب أن يكون أساس كل دراسة لزمنية المحكي، لأنه لا يمكن فهم اشتغال تقسيمات جونيت (الترتيب، المدة، التواتر)، دون ربطها بالسارد وزمنه، أي دون دراسة زمن المحكي انطلاقا من زمن السرد الذي ينبثق من الصوت<sup>(3)</sup>. ولتوضيح هذا الموقف يمكن أن نحيل على بعض الملاحظات ضمن تصور بول ريكور.

(1) نفسه، ص. 157-158.

(2) نفسه، ص. 148.

(3) -P.Ricoeur (1984), *Temps et Recit*, p. 127.

يثبت ريكور أن عملية التحريك، بصفتها دينامية إدماجية، تستخلص قصة فريدة وتامة من أحداث متنوعة، وأن تحولات الحبكة تكمن في استثمار متجدد للمبدأ الشكلي للمظهر الزمني (CONFIGURATION TEMPORELLE) داخل الأجناس<sup>(1)</sup>. لذلك، يرى أنه بالرغم من تغيير الرواية باستمرار، على حساب الحبكة (ربط مسبي بين العقدة وفكها)، فلا شيء ينقلت من هذا المبدأ الشكلي، أي من مفهوم التحريك ذاته<sup>(2)</sup>.

بناء على ذلك، يظهر أن ريكور يبنى مسألة التحريك على مقولة الزمن، وهي مقولة تشكل لديه، عند استقلال أزمنة الفعل عن التجربة اليومية (التجربة المعيشة للزمن)، واستحالة انفصاله عنه داخل القصة المتخيلة في آن واحد؛ مما يجعلها وسائط بين الزمن الخارجي وصورته التي يعيد الحكيم تشكيلها<sup>(3)</sup>.

ومع السرديات (NARRATOLOGIE)، يلمس ريكور تحولا في دراسة زمنية الحكيم الروائي، إذ تحولت الإشكالية من البحث داخل التلفظ عن مبدأ داخلي للتمييز بين أزمنة الفعل إلى البحث في كيفية توزيع أزمنة الفعل بين التلفظ والمفوظ، ويرى أن ميللر [G.MELLER] لم يكتف بمجرد الخطاب، عند إجراء التمييز بين المفوظ والتلفظ، بل يفتحه على زمن الحياة. وفي المقابل، يضبط عند جونيت أن هذا التمييز ظل منحصرا داخل النص، دون إجراء أية علاقة بينهما.

وعلى الرغم من تسجيل ريكور دقة جونيت في توزيع الزمنين السريدين، وانفتاح ميللر على زمن الحياة، فإنه يثبت أن أحدا منهما لم يستطع تشكيل ما هو في حاجة إليه: ترسيمة من ثلاث مستويات - التلفظ، المفوظ، عالم النص - التي يرتبط بها تباعا زمن السرد، وزمن المسرد، والتجربة التخيلية، (FICTIVE) للزمن التي ترسل (PROJETEE) عبر الاتصال / الانفصال بين الزمن الذي وضع كي يسرد والزمن المسرود (...). فمللر يميز بشكل غير دقيق، المستوى الثالث من المستوى الثاني<sup>(4)</sup>.

(1) نفسه، ص. 18.

(2) نفسه، ص. 21.

(3) نفسه، ص. 94.

(4) نفسه، ص. 114.



بناء على ذلك، يتشكل الزمن عند ريكور من علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المسرود، أي أن رهان لعبة العلاقة بين زماني جونيت هو المعيش الزمني 'VECU) TEMPOREL'. ومن ثم يقول: يتضح كيف تتلاءم بنية سردية غير متصلة مع زمن الأخطار والمغامرات، وتتلاءم بنية سردية متصلة مع رواية التعلم التي تهيم على موضوعات التطور والتحول، بينما تتلاءم الكرونولوجيا التي تخترقها التغيرات، والاستباقات، والاسترجاعات مع رؤية حول الزمن مجردة من كل قدرة على التحليق. ثم إن التجريب - يتابع ريكور - في نظام التقنيات السردية، مطلوب من طرف التشظي الذي يسم التجربة ذاتها<sup>(1)</sup>.

والحال أنه وحده الانطلاق من الصوت "كفيل، بالنسبة لريكور، بتحديد الكون السردية بصفته صياغة تخيلية للزمن المعيش. غير أنه يطرح إشكالية مفهوم الصوت في علاقته مع "وجهة نظر" (Point de Vu) يرى أن "وجهة النظر" تؤثر، داخل محكي بضمير الغائب، أوبضمير المتكلم، إلى توجه نظرة السارد نحو شخصياته أو نظرات الشخصيات بعضها إلى بعض؛ وحيث أنها تؤسس لتعدد التقييمات، وتتحمل بشحنة إيديولوجية؛ مما يجعلها تترادف مع مفهوم الصوت، أي أن العمل يفرز أصواتا أخرى، غير صوت المؤلف، وينجز عدة تغيرات تنظمها "وجهة النظر"<sup>(2)</sup>.

ومن جهة أخرى، يرى ريكور "الصوت" مفهوما أساسيا بإيجاءاته الزمنية الهامة: فالسارد يؤلف الخطاب، ويحدد زمن حاضره السرد، وهو حاضر تخيلي، يقترح تسميته اللازمين، لكنه لا يجد مبررا لإلغاء مفهوم زمن الحاضر التخيلي، مادامت الشخصيات، أيضا، تخيلية في أفكارها ومشاعرها وخطاباتها، وتبلور داخل القصة المتخيلة زمنها الخاص. ومن ثم، فدراسة الأزمنة الفعلية، وتحديد أزمنة الحوار الداخلي التي تحكي ضمن الأسلوب غير المباشر الحر، تموضعنا، في كثير من الأحيان، داخل لعبة التداخلات بين أزمنة السارد، وأزمنة الشخصيات.

وعموما يخلص ريكور إلى أن "وجهة النظر" والصوت مفهومان متلاحقان، بحيث لا يمكن الفصل بينهما (باحثين، لوثمان، أوزينسكي). لكنه يلاحظ وجود اختلاف واحد بينهما، ويتجلى في كون "وجهة النظر" تنبثق من قضية التركيب؛ مما يجعلها تظل داخل حقل البحث في التمثيل السردية؛

(1) نفسه، ص. 118-119.

(2) نفسه، ص. 140-141.

فينبثق من قضايا التواصل، ويتوجه إلى القارئ، حيث توشح القراءة لنقطة تقاطع عالم النص وعالم القارئ<sup>(1)</sup>.

نستنتج أن نقاش بول ريكور المتشعب حول مقولة الزمن الحكائي، سيتيح للسرديات إمكانية الانفتاح على البعد الظاهراتي (PHENOMENOLOGIQUE) للمعيش الزمني، لإعادة مقارنة زمنية (الحكي) ذلك أن الاستناد إلى مفهوم التجربة الزمنية التخيلية، يبرز أن التظاهرات السردية، لا تحكمها فقط الاختيارات السردية، بل تتأثر أيضا بطبيعة التجربة المعيشة المستعادة. لذلك، فالمقاربة ستحاول استثمار هذا الانفتاح في مسار رصد لها لشكل بناء الزمن الحكائي ضمن التجارب الروائية الحديثة.

### III- العلاقات النصية الداخلية

نقصد بالمستوى الداخلي للنص النسيج العلائقي الذي يحكم إنتاج البنيات النصية الصغرى والكبرى، فيدفع الحكي إلى تجاوز الشكل السردى التقليدي، على مستوى طرق تبنيه. وسنحاول أن نعرض، ضمن هذا المحور، الأساس النظري للاستراتيجية النصية، والأدوات الإجرائية التي ستتمكن المقاربة من استكمال بلورة فرضيتها.

#### III-1- حول النص:

يتظاهر النص، كما يقول هوفيل (1985) كمجموع منته، ومبين من العلامات اللسانية التي تتشكل ضمن أجزاء متسلسلة. ويرز، في علاقته بالخطاب، كصيغة من صيغ اشتغال اللغة، وكبنية (Structuration) نوعية لعملية خطابية، وكإجراء إنتاجي ذي مفعول توليدي<sup>(2)</sup>. وبهذا المعنى، يختلف النص عن الخطاب والمتن (مجموع الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل)؛ ويغدو جهازا ديناميا يعيد تنظيم المادة اللغوية، حسب مقصدية جمالية ودلالية.

في هذا الصدد، يربط ريفاتير (1979) [M.Riffaterre] مفهومه للنص بعملية إنتاجية على مستوى الدلالة والتدلال (Significance): فإذا كان النص الأدبي ينبي عبر توسيع الوحدات

(1) نفسه، ص. 148.

(2) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص. 23.

الصغرى التي تشكله، فدلالته تتمظهر داخل الخطبة، بينما يتبلور تدلاله خارجها<sup>(1)</sup>. ومن ثم يرى ريفاتير أن النص يستمد قيمته الجمالية من التبدال، وهو مستوى من القراءة، يتيح البحث عنه القبض على عناصر الانسجام النصي، أي أن التبدال يظهر أن النص يكرر شكلا واحدا، رغم التباين المستمر في طريقة القول<sup>(2)</sup>.

والحال أن ريفاتير (1982) سيعود إلى توضيح هذا المعطى النصي في مرجع آخر، ليربط الانسجام النصي الذي ينبثق من التبدال بمفهوم "الرحم البنيوي" ((Matrice structurale). حيث يبيد التأكيد على أن النص يمثل (Variation) عن بنية موضوعاتية أو رمزية أو شيء آخر<sup>(3)</sup>. ويعتمد هذا التبدال، حسب ريفاتير (1982)، على خاصيتين: ترتبط الخاصية الأولى بوقوع النص موضوعا لقراءة مزدوجة:

1. تحاول القراءة الأولى أن تجرد النص من الالتباسات واللاتطابقات اللغوية والنحوية، للكشف عن الدلالة.
2. تحاول القراءة الثانية أن تكون تأويلية وارتجاعية (Rétroactive): فكلما تقدم القارئ فيها، يتذكر ما قرأه. وبالتالي ينجز تفكيكا بنيويا للشفرة (Décodage structural) كلما توغل في القراءة. فيتوصل إلى كون الملفوظات المتتالية، متغايرات لنفس الرحم البنيوي. الذي ينظم مجموع النص<sup>(4)</sup>.

أما الخاصية الثانية، فترتبط بما يسميه ريفاتير بالحددات المتظافرة النصية (Surdeterminations) هي عناصر تلتحم في ما بينها داخل مجموع مبني، وكل عنصر يجد طريقه للامتداد داخل النص كله. يحدث هذا الامتداد، وفق اشتقاقين: في الاشتقاق الأول، يحول التشعب مكونات الرحم النصي إلى أشكال جد معقدة ويمكن أن يتخلص هذا الرحم في كلمة واحدة، قد لاتظهر في النص<sup>(5)</sup>.

---

(1) .M.Riffaterre(1979), Production du texte, p.75

(2) نفسه، 76.

(3) .-M.Riffaterre (1982). Illusion référentielle, p. 97

(4) نفسه، ص. 97.

(5) نفسه، 100-101.

أما الاشتقاق الثاني الذي يسميه ريفاتير الاشتقاق الأليوغراماتيكي (Hypogrammatique)، فيقصد به إمكانية عودة عبارة، أو نص إلى نص سابق عنه يؤسس له أليوغراماً. ويمكن لهذا الأليوغرام، أحياناً، أن يترهن نصاً مسكوكاً (Stereotype) أو كليشيهات (Clichés) أو أمكنة، فيؤسس إطار المرجعية الداخلية<sup>(1)</sup>. يبرز من خلال هذين الاشتقاقين، أن النص يخضع لعمليتين بنائيتين: تقوم العملية بالأول بتحويل وتوسيع الرحم البنيوي إلى مظهرات نصية متنوعة، بينما تحاور العملية الثانية أشكالاً نصية خارجية، فتحولها، ضمن ظاهرة التفاعل النصي، إلى عناصر مكونة للنص الدامج. ومن ثم، يمكن القول، مع أحمد الياهوري (1993) أن ريفاتير يعتبر النص قضاءً لنصوص متعددة تخترقه وتتفاعل فيه، عن طريق أشكال شتى من الحوار والجلد [كما أن] النص، لا يتم تلقيه إيجابياً إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإزغامات السياق، وفي ارتباط مع التناص<sup>(2)</sup>.

وعموماً، يربط ريفاتير مفهومه للنص بطرق تحليله، ولا يرى أهمية لتحليل شكلي للنص، بدون عملية قراءة فاعلة، وكاشفة، ومؤولة؛ حيث يقول إن إسهام التحليل الشكلي في تفسير الظاهرة (الأدبية) يتموقع في علاقة النص بالقارئ، وليس في علاقته بكتابه أو بالواقع. وبالتالي، فعلى عكس التقليد الذي يقارب النص من الخارج، يتوجب أن تنطبق المقاربة التفسيرية على مسيرة منظمة لرؤية الرسالة من طرف متلقيها، ويجب أن تنطلق من الداخل إلى الخارج<sup>(3)</sup>.

والواقع أن هذا التناص (Intertextualité) الذي يتحدث عنه ريفاتير. كانت كريستيفا (1969) و (1970) [Kristeva] قد حددت سماته النظرية، حيث تعرف النص، كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، ويجعل الكلام التواصل يربط علاقات متعددة مع مختلف الملفوظات القبلية والسانكرونية، بمعنى أن النص يتحقق كإنتاجية (Productivité). وكمساحة لتبادل النصوص، وتداخلها وكمجال، أيضاً، لتقاطع الملفوظات وتناوبها<sup>(4)</sup>. غير أن نظرية التناص،

(1) نفسه، ص. 106.

(2) أحمد الياهوري (1993)، دينامية النص الروائي، ص. 15.

(3) ريفاتير (1982)، المرجع السابق، ص. 27.

(4) J.Kristeva (1970), Le texte du roman, ed.3 (1979), p.11.

ستعرف تطورا مهما مع جونيت (1982)، ولم يعد مفهوم النص، سوى نمط من أنماط نظرية مرسعة يسميها المتعاليات النصية (Transcendence Transtextualité)، وهي خمسة أنماط<sup>(1)</sup>:

1. التناس (Intertextualité)، ويقيد جونيت دائرة اشتغاله إما في ممارسة ظاهرة الاستشهاد (Citation) بشكله التقليدي، أو في ممارسة أقل ظهورا وحرفية، وهي ممارسة التلميح.

2. النص الموازي (Paratexte)، وهي العلاقة التي تربط النص، بالعنوان، والعنوان النوعي، والعناوين الداخلية والمقدمات والتذييلات والتحذيرات، إلخ..

3. الميتانص (Metatextualité)، وهي علاقة التعليق التي تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يسميه، ويسمى جونيت العلاقة النقدية.

4. التعلق النصي (Hypertextualité)، وهو العلاقة التي تربط نصا يسميه جونيت (Hypertexte) بنص سابق عنه (Hypotexte)، مما يجعلها علاقة أجناسية داخلية، تعتمد على عنصر الاشتقاق والتحويل لنصوص سابقة إلى النص اللاحق.

5. تمصارية النص (Architextualité)، وهي علاقة صامتة (Muette) تتحدد من خلال البعد الأجناسي للنص، بمعنى أنها تبلور خصوصيات أجناسية على القارئ أن يكشف عنها.

لم يكن الغرض من هذه التعريفات المقتضية، وضع مفاهيم ستركز عليها أثناء التحليل، بل هي عرض لأسماء أنماط التفاعل النصي (عند جونيت) ضمن محاولة لتحديد مفهوم النص. لكنها تندرج مع الاستخراجات النظرية الأخرى، ضمن تكوين إطار عام للمفاهيم التي ستركز عليها المقاربة، حيث سنثير شكلا آخر للتفاعل النصي، أعادت الرواية الجديدة تشغيله وفق أشكال جديدة، ويسميه دلنباخ (1976) [Dällenbach] النصية الذاتية (Autotextualité)، والحال أن دلنباخ قد اعتمد في استخراج هذا المفهوم الجديد على ريكاردو (1971)، الذي يميز بين النص الخارجى الذي يربط نصا بنص آخر، وبين النص الداخلى الذي يتناول كعلاقة النص بذاته<sup>(2)</sup>،

(1) - G.Genette(1982), *Palimpsestes*, pp.9-13.

(2) - J.Ricardou (1971), *Pour une théorie du nouveau Roman*, p. 162

فأقترح تسمية هذه العلاقة الداخلية، تناصبا انطوائيا (Autarcique)، وهي صفة نصية لما يسمى بالانشطار المرآوي (Mise en abyme spéculaire) <sup>(1)</sup>.

### III-2- تقنية الانشطار المرآوي:

يتصور ريكاردو (1967) أن القصة لا تتحمل إلا محكيها الخاص، ويمكن أن تناسس كليانية، (Totalitaire) تطفئ على قصة أخرى تحقن في مجرى تبلورها. على أن العمل السردى يلجأ إلى قبول وتسويغ هذه الكليانية، عبر تحويل القصة المدجة إلى مقطع يلخص القصة الإطار <sup>(2)</sup>. ويؤكد ريكاردو أن هذه العلاقة الإدماجية، كان أندري جيد [A.Gide] قد اقترح تسميتها بالانشطار (Mise en abyme)، بناء على ما لاحظته في بعض اللوحات والأعمال الأدبية: أحب كثيرا أن نجد داخل العمل الفني موضوع هذا العمل نفسه، متقولا كذلك، على مستوى الشخصيات. فلا شيء بضيقه ويعرض أبعاده، بشكل دقيق، أكثر من هذا الشكل: فمثلا في بعض لوحات ميملينغ [Memling] وكتان متزيس [Q.Metzus] توجد امرأة صغيرة وعذبة وداكنة، تعكس بدورها دواخل المكان الذي يوجد فيه المشهد المرسوم (...). وأخيرا، لجده في الأدب، داخل هاملت، (Hamlet) كمشهد كوميدي... <sup>(3)</sup>.

ونأخذ كل هذه الأشكال، بطرق متفاوتة، حسب جيد، شكل فن الشعارات (Blasons) حيث يتم إدماج شعار داخل شعار آخر <sup>(4)</sup>. والحال أن ريكاردو (1973) يشير إلى أن فيكتور هيكو [V.Hugo] كان أول من وصف هذا الإجراء الإدماجي، حيث ينقل فيكتور قوله بصدد الانشطار في مسرحية هاملت. أنه فعل مزدوج يخرق الدراما ويعكسها مصغرة؛ فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي، هناك عاصفة في كأس الماء <sup>(5)</sup>. ومن ثم، تناسس عملية الانشطار على الاختراق والانعكاس والتكثيف.

(1) -L.Dallénbach (1976), «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27,p.282-283.

(2) ريكاردو (1967)، المرجع السابق، ص. 172.

(3) نفسه، ص. 172-173.

(4) نفسه، ص. 173.

(5) ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 61.

ويمكن أن نشير إلى إحدى الطرق التي وظف بها ريكاردو (1967) تقنية الانشطار، من خلال عرض الأنماط الانشطارية التي استخرجها من تحليله لأسطورة "أوديب"<sup>(1)</sup>. يتمثل الانشطار الأول في محكي صغير تنبأ فيه "دلف" للملك "لايوس" أن الولد الذي سيلده مع زوجته "جوكاست" سيقوم بقتله. لكن "لايوس" أمر بإبعاد الولد بدل قتله، لأنه لم يفهم المغزى الحقيقي للتنبؤ؛ مما سيتيح لهذا المحكي الصغير التحقق، حينما م قتل الولد أباه (الملك).

أما الانشطار الثاني، فيرتبط بجواب الآلهة عن سؤال "أوديب" ذاته عن مصيره، حيث توقعت له أن يقتل أباه ويتزوج أمه، لكن "أوديب" فهم التوقع في معناه المباشر، ففادر والديه الزائفين، والتقى بأبيه الحقيقي الملك (لايوس) وتزوج أمه، فتحققت نبوءة المحكي الانشطاري.

بينما يتشخص الانشطار الثالث في جواب "أوديب" على سؤال أبي الهول: "ما الحيوان الذي له أربعة قوائم في الصباح، واثنان في الظهر وثلاثة في المساء؟" فلما أجاب "أوديب" بالإنسان، اكتفى بالمعنى القريب الذي يحقق الانشطار في حياة كل إنسان. ولو أجاب هو "أوديب"، لعرف المعنى العميق للسؤال، وتحقق من نهايته: فأوديب هو الذي زحف على أربعة أثناء طفولته، ويقف الآن أمام أبي الهول، وسيحتاج إلى عصا كي يستطيع السير. وليست تلك العصا، سوى ابنته "أنتيغون" التي سيتوكأ عليها، حينما سيرف حقيقة مصيره.

هكذا، يظهر أن هذا الشكل الانشطاري، يتأسس على قيام قصة شذرية بجفر ممرها الخاص إلى التحقق انعكاسا للقصة الإطار التي تنزع إلى الالتفاف على حصيلتها الدلالية؛ مما يجعل التماثل الذي يجمعها مبنيا على لعبة التكثيف التحكمي الاستشراقي.

من جهة أخرى، يرى ريكاردو (1967) أن الانشطار كمحكي صغير (Micro-histoire) يظل، مهما كانت وظيفته النصية، خاضعا لأبعاد معينة: فلا يتوجب أن يكون أطول من القصة التي يعكسها، تحت طائلة أنه هو القصة المعكوسة (Réfletée)، بمعنى أن القصة المحتوية لا يمكن أن تستحضر القصة المحتواة، إلا على شكل خلاصة: تلميحا أو استعارة أو أسلوبا غير مباشر<sup>(2)</sup>. والحال أنه في كتاب: الرواية الجديدة، سيعود ريكاردو (1973) إلى مناقشة قضايا المحكي

(1) ريكاردو (1967)، المرجع السابق، ص. 173-175.

(2) نفسه، ص. 189.

الانشطاري، إلى جانب أنماط من المحكيات الأخرى. ونعرض، هنا تحديداً، لتقسيمه لهذا المحكي إلى نوعين:

1. الانشطار الكاشف (Révélateur)<sup>(1)</sup>، ويرتبط بمحكي صغير ينجز ثلاثة أدوار: فمن جهة أولى، يؤدي وظيفة التكرار (Répétition)، عندما يضاعف ما يحاكيه (Imiter)، أو بعبارة أخرى، يسطره بقوله ثانية. ومن جهة ثانية، يؤدي وظيفة التكثيف (Condensation) حيث يكتف المحكي الإطار بإعادة قوله بطريقة مغايرة، أي أنه يعتمد، في غالب الأحيان، على أحداث بسيطة ومختزلة. ومن جهة ثالثة، يؤدي وظيفة التوقع (Anticipation)، من خلال تشكيله أحداثاً صغرى (Micro-événements) تكشف، مسبقاً، عن الأحداث الكبرى (Macro-événements).

2. الانشطار التضادي (Antithèque)<sup>(2)</sup>، وهو الانشطار الذي ينازع وحدة وتماسك المحكي الدامج له، حيث يتبلور بنية نصية صغرى تعارض اشتغاله العام، بمعنى أنه يشتغل ضد التيار 'الوحدوي' للنص الإطار، فيحدث فيه انقسامات واختلالات واسعة. وعلى عكس ذلك، يحدث أن يتشظى النص إلى مجموعة من المحكيات الصغرى، فيضاعف الانشطار التماثلات والتجمعات، كي يلملم تشتت الأحداث. ومن ثم، يكمن الدور التضادي للانشطار، حسب ريكاردو، في تقسيم النص إذا كان موحداً، أو في 'تقييد تناثر المحكيات المنشطة طبقاً لتجميع المحكيات الاستعارية'<sup>(3)</sup>.

يتضح، إذن، أن ريكاردو يبيّن مفهومه للانشطار على الجهد النظري لمينغو وأندرى جيد، فيخلص إلى أنه يشتغل وفق مبادئ التكثيف والانعكاس والتكرار والتنبؤ، وتختلف طريقة وجوده داخل النصوص، تبعاً لشكل بنائها السردية.

في نفس الإطار، يتابع دلباخ [Dallenbach] في مجموعة من الأعمال، البحث في قضايا الانشطار. وسنعمد في طرح قصوره لهذا المفهوم، على عمله: المحكي المرآوي، نظراً لشموليته ودقته.

(1) - ريكاردو المرجع السابق، ص. 62.

(2) نفسه، 83.

(3) نفسه، ص. 85.



يلاحظ دلنباخ (1977) أن الانشطار قد أصبح، منذ أن تبنته الرواية الجديدة، مهيأ لاكتساح مجال النقد الأدبي، واقتحام المجالات المجاورة، والتسرب إلى معجم كل فرد. ورغم الاتفاق الضمني الذي يبدو على استعماله، فإنه يجبل على مفاهيم هي من الاختلاف والتنوع ما يجعلنا نلح، يقول دلنباخ، على ضرورة اتشاله من وضوحه الزائف، وزعزعة اليقينية التي نلقاه بها<sup>(1)</sup>. لذلك، ينبري إلى عرض ومناقشة الإرث النظري حول الانشطار، ويثبت هذه الملاحظات<sup>(2)</sup>:

1. إن استعمال الانشطار عند أغلب النقاد، ينم عن الخاصية المتبادلة للانشطار والمرآة.
2. يوظفه المؤلفون دون أن يشكّلوه (Proplématiser): فعادة أنشطار تجمع حقائق مختلفة، يمكن رصدها في ثلاثة أوجه أساسية، وهي الازدواج البسيط (Réduplication simple) (جزء نصي يعقد مع العمل الذي يدججه علاقة تماثل)، والازدواج اللا-متتهى (جزء يعقد مع العمل الذي يدججه علاقة تماثل، والذي يضم بدوره جزءاً آخر الذي... إلخ)، ثم الازدواج المفارق (Aporistique) (جزء يفترض أن يدمج العمل الذي يدججه).

بناء على ذلك، قام دلنباخ بوضع نمذجة للانشطارات التي كان النقاد يضعونها تحت نمط واحد، فيشيد على مفهوم الانعكاسية ثلاثة أنماط انعكاسية: انعكاس الملفوظ، وانعكاس التلفظ، وانعكاس الشفرة (Code)<sup>(3)</sup>، حيث يعرف الانعكاس بكونه ملفوظاً (Enoncé) يجبل على الملفوظ، وعلى التلفظ، أو على شفرة المحكي، [بمعنى] أن الملفوظ الحامل للانعكاسية، يشتغل، على الأقل، على مستويين: في المستوى الأول، يستمر في التمثيل كأي ملفوظ آخر، وفي المستوى الثاني، يشخص عملية الانعكاس، أي يحضر كعنصر ميتا-دلالة (Méta-Signification)، يسمح للمحكي أن يعالج كموضوع (Thème)، ثم إن الانعكاس، يضيف دلنباخ، ليس رمزا مادامت العلاقة مؤسسة بين المعنى الإستعاري والمعنى الحرفي، كما أنه ليس مجازاً (Allégorie)، مادامت لا توجد علاقة نقلية بين المعنيين، كما أنه لا يمكن أن يصبح انعكاساً إلا بوجود علاقة ازدواج مع هذا المظهر الحكائي أو ذاك<sup>(4)</sup>.

(1) L. Dallenbach (1977). Le récit spéculaire, p.9

(2) نفسه، ص. 51.

(3) نفسه، ص. 61.

(4) نفسه، ص. 62 - 63.

ولما كان التماثل هو سمة هذا الازدواج الانعكاسي، فدلنايح يحصر بعض أشكاله المباشرة (التشابه - المقارنة - التوازي - القرابة - التطابق) وبعض فروعه غير المباشرة التي لا تقل أهمية عن الأولى. وتتمثل هذه الأشكال غير المباشرة في الجناس، على مستوى الأبطال، بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج. (سيغموند وسنغلاند في Walsungenblut لطوماس مان [Th.Mann]). وفي شبه-جناس بين الشخصية والمؤلف (روي دوزيت وروب غرييه في les gommes) وفي الجناس بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج (الموشحة الدينية (Oratorio) «Dr. Fausti Weheklag» داخل Doktor Faustus لطوماس مان أيضا). و يوجد في تكرار ديكور كاشف ولحجة من الشخصيات (التطابق بين القصة و النجادة في Une vie لمويسان [Mauppassant]) وكذلك في استعادة نصية لعبارة أو مجموعة من العبارات الأعراضية (Symptomatiques) للمحكي الأول داخل المقطع الانعكاسي<sup>(1)</sup>.

من جهة أخرى، يميز دلنايح بين الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، والملفوظات الانعكاسية الحكائية (Diégétique) والميتا-حكيات الانعكاسية. ويحدد، أولا، الميتا-محكي بكونه، المقطع النصي الذي يضطلع به سارد داخلي، تخلى له السارد أو المؤلف عن المكان مؤقتا. ويحكم الميتا-محكي الانعكاسي ضمن هذه الوضعية، أربع خاصيات، وهي عكس المحكي، وقطعه، وخرق الحكاية (Diégèse)، وإدخال عامل التنوع داخل الخطاب. ومن المفروض أن يكون هذا الإدماج عبر ترهين سردي يختلف عن الترهين السردى الذي يحكم المحكي الأول، كما يتشكل وفق شكل محكي شفهي أو كتابي.

أما الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، فلا تهدف، حسب ريكاردو، إلى التحرر من وصاية المحكي الأول، وهي تتمثل في الحكيات المنقولة عبر الأسلوب غير المباشر، والأحلام، و العرض المرئي، أو السمعي، إلخ؛ بينما لا تتسبب الملفوظات الانعكاسية الحكائية لا في تغيير الترهين السردى ولا في تفكيك الاستمرارية الحكائية، بل ترتبط بالمحكي الأول، وتتطابق مع مجراه، وتنعصر في الكون الذي رسم لها<sup>(2)</sup>.

(1) نفسه، ص. 65.

(2) نفسه، ص. 72 - 73.

هكذا... يحدد دلنباخ السمات العامة لمفهوم الانشطار، ثم ينتقل إلى التمييز بين أنماطه

الثلاثة:

### III-2-1- انشطار الملفوظ التخيلي (Fictionnel):

يتحدد انشطار الملفوظ، حسب دلنباخ، كذكر لمضمون أو خلاصة تناصين، فبما أنه في تكثيفه مادة المحكي، يؤسس ملفوظا يحيل على ملفوظ آخر، ويكتسي بالتالي سمة الشفرة الميتا-لسانية، وبما أنه جزء من القصة التي يلخصها، فهو يكون من ذاته أداة للعودة، ويفسح المجال بالتالي لتكرار داخلي. وبفضل وظيفته السردية التي تتمثل في حشد لخصائص التكرار وخصائص ملفوظ من الدرجة الثانية، فالانشطار يوفر للعمل بنية قوية، ويجعله يتحاور مع ذاته<sup>(1)</sup>.

غير أن أهمية هذا الانشطار ومفعوله، يشير دلنباخ، يتغيران طبقا لدرجة التماثل بين الملفوظ الانعكاسي والملفوظ المنعكس من جهة، وطبقا لوضعيته داخل السلسلة السردية من جهة أخرى؛ ذلك، يرى دلنباخ أن المحكي الانشطاري يمكن أن يحضر موحدا، أو يقدم مجزأ، فيتناوب مع النص الذي يدعجه؛ كما يمكن تناوله ضمن قضايا زمنية السرد، على اعتبار أنه يتحدد وفق المفارقات الزمنية الداخلية التي حددها جونيت، فهو يمكن أن يشكل انشطارا استباقيا يعكس القصة التي ستأتي قبل نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا يعكس القصة بعد نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا-استباقيا (RETRO- PROSPECTIVE) يعكس ويكشف الأحداث السابقة واللاحقة عن نقطة تثبيته داخل المحكي. ويؤكد دلنباخ أن التمعن في هذه الأنماط، يبرز أن الإنشطار التخيلي (الملفوظ) ضعيف في البداية، ومهمش في النهاية، لكنه قوي في الوسط<sup>(2)</sup>.

يبدو أن حضور الملفوظ الانشطاري بنية سردية موحدة، يساعد في كشفه وتحديد موقعه الزمني على ضره المفارقات الزمنية، لكن أمر تحديد موقعه الزمني يتعقد، حين يتجزأ، وتتعدد مواقعه النصية. إنما يرى دلنباخ، من جهة أخرى، أن الانشطار التخيلي يغدو ضمن هذه التشظية عامل توحيد وتجميع الأجزاء المنجذبة (Aimantés) استعاريا<sup>(3)</sup>، وهو ما يجلبنا على أحد نمطي ما يسميه ريكاردو الانشطار التضادي كما رأينا قبل قليل.

(1) نفسه، ص. 76.

(2) نفسه، ص. 82 - 83.

(3) نفسه، ص. 94.

### III-2-2- انشطار التلفظ:

إذا كان انشطار الملفوظ يعكس فعل إنتاج المحكي، فانشطار التلفظ، في نظر دلتباخ، يتبلور عامل (Agent) وفعل هذا الإنتاج نفسه. ومن ثم، فهو "1) تشخيص 'حكائي' لمنتج، أو لتلقي المحكي. 2) توضيح الإنتاج، أو التلقي كما هو. 3) الإظهار الحكائي الذي يشترط هذا الإنتاج- التلقي. وهي كلها عمليات انعكاسية، تستهدف إحالة اللامرئي مرئياً<sup>(1)</sup>.

ويرى دلتباخ أن انشطار المنتج (Producteur) يهيم ممثل المؤلف الواقعي: المؤلف الضمني، الذي يضطلع بوظائف تقديم وتنظيم وحكي النص، وهي وظائف سيسندها لتفعلت (1981)، كما رأينا سابقاً، إلى تهرين السارد، كما يثبت أن الشخصية الرئيسية هي التي تبلور نشاط هذا الانعكاس<sup>(2)</sup>. وبذلك، تفرز انشطارات العمل المنتج انشغال المحكيات بعكس، دون توقف، مغامرة تكونها الخاص. وحينئذ تضاعف الشخصيات البديلة (Sibstitus) مؤسسي الجهاز الروائي<sup>(3)</sup>.

ويلاحظ دلتباخ، من جهة أخرى، أن أثر الانشطار التلفظي يتغاير بدوره تبعاً لدرجة التماثل التي توجد بين نشاط الكاتب ونشاط ممثله داخل المحكي، وهي ثابتة تماثلية تنطبق أيضاً على انشطارات المتلقي والتلقي، وهو ما يوضحه برواية البحث عن الزمن المفقود، إذ يعتبر الفنانين التخيليين بديل، بدرجات متفاوتة، للكاتب بروست [Proust]: فالقراءة قوية بينه وبين إلستير<sup>(4)</sup> وفونتروي [vinteuil/Elstir] بينما ضعيفة برغوت [Bergotte]<sup>(4)</sup>.

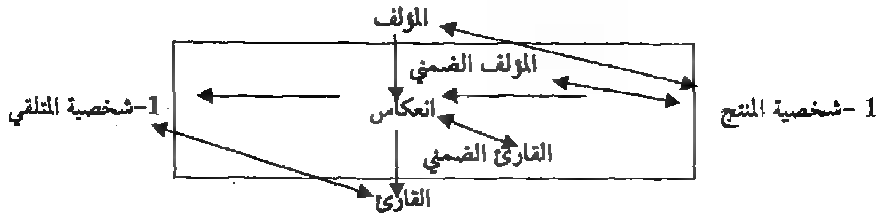
ولأن دلتباخ يسعى إلى القبض على كل العناصر التي تشغل بانشطار التلفظ؛ فإنه يضع هذه الترسمة العامة لعرض محاور الإنعكاس.

(1) نفسه، ص. 100.

(2) نفسه، ص. 101.

(3) نفسه، ص. 102.

(4) نفسه، ص. 103.



بناءً على هذه الترميمية، يحاول دلنياخ أن يضبط وضعية البطل (Protagoniste) المنتج أو المتلقي ضمن الشبكة التواصلية العامة: فإضافة إلى إمكانية وقوعه منتجا يمثل انعكاسيا، المؤلف الضمني، كما رأينا قبل قليل، فإنه حين يحجزه انشطار التخيل ينتهي دوره كمنتج، ويبقى دوره كمتلق، وبالتالي ينتقل انشطار التلفظ إلى المتلقي الذي يعكس شخصية المنتج؛ وهي وضعية تتهمش فيها الشخصية الرئيسية، وتحضر الشخصيات الأخرى لتقديم أمامها حدثها الماضي والمستقبلي. ومن ثم تغدو المهمة إظهار أن انشطار القصة المسرودة تشتغل تجاه المرسل إليه الداخلي كمثل (Exemplum) حقيقي<sup>(1)</sup>.

ولتوضيح هذا الإجراء الانعكاسي، يبي دلنياخ على مقارنته لقصة Le décameron لبوكاچ (Boccace)، مجموعة من النتائج تظهر التلقي الداخلي متوزعا على ثلاث لحظات:

1. تفكيك رموز العلامات.
2. الوعي بها.
3. إنجاز الفعل اللازم.

يثبت دلنياخ أنه "إذا كان يمكننا توظيف تعبيرات متعددة في (3)، فـ (2) لا يسمح إلا بواحد: المعرفة؛ وإذا كان منطقيا أن نفضل الحكيات التي تمنح الأولوية للحبكة (3)، فالحكيات التي تكون فيها المغامرة داخلية بشكل خاص تبرز (2) (...). وفي الوقت الذي تتم فصل فيه اللحظة (3) على اللحظة (2)، وتغايير اللحظة (2) تبعا لـ (1)، فبنية التلقي يمكن أن تدرك كسلسلة مشدودة إلى

(1) نفسه، ص. 108.

الإنجاز التأويلي للشخصية: وأن ترى التماثل أو تتعاضى عنه، أن تؤوله، بشكل صحيح، أو أن تتخذه فيه، ذلك هو السؤال<sup>(1)</sup>.

هكذا يبنى انشطار التلفظ، بشكل عام، على تحول المؤلف الضمني إلى قارئ ضمني يبلور تأملا حول شروط توليد النص كموضوع وكتخييل، كما يركز إما على تحمل الشخصية المنتجة لعكس نشاط المؤلف، أو على تحولها بدورها إلى متلق محكي مدمج، بقية تأسيس انشطار التلقي الخارجي.

### III-2-3- انشطار النص والميتا-نص (الشفرة).

يقصد دلنباخ بانشطار النص (Texte) انعكاسا آخر، لم يشمل التقسيم الثلاثي السابق، ويرى أنه يقع بين انشطارات الملفوظ وانشطارات التلفظ، كما يشير أنه يحتضن انشطارين: الأول تخيلي، يضاعف محكي القصة المسروقة في بعدها المرجعي (Référentiel) والآخر نصي يعكس هذا المحكي في بعده الحرفي (Littéral)، بصفته نظاما دالا<sup>(2)</sup>.

بناء على ذلك، يرى دلنباخ أن موضوع انشطارات النص يتحدد في تمثيل "تركيب" النص الذي يدعجها، وفق سياق يتيح تناول تزامن العناصر المشتغلة والعلاقات التي تربط بينها ومن ثم، فهي دائما انشطارات الشفرة (Code)، على أن هذه الأخيرة تتميز عنها بعملها على كشف مبدل هذا الاشتغال<sup>(3)</sup>.

ويمكن أن تحضر هذه الانشطارات الميتا-نصية كاستعارات حكائية تبني عناصرها التمثيلية، عبر علاقاتها التبادلية والتجاورية مع النص<sup>(4)</sup>، أو تتأسس بصيغ مباشرة، كعلاقة تماثل بينها وبين النص المرجع. والحال أن هذا التماثل يصعب ضبط حدوده، وتتفاوت درجاته، حسب دلنباخ، من نص إلى آخر، فقد يتحقق فنا شعريا، أو صراعا جماليا [نقد الرواية التقليدية والدفاع عن أهميتها

(1) نفسه، ص. 109 - 110.

(2) نفسه، ص. 123.

(3) نفسه، ص. 126.

(4) نفسه، ص. 128.

لِلرواية الخالصة في أمزيفو النقود، أو بياناً (Manifeste)، أو تعويذة (Credo)، أو إشارات إلى المقصدية التي يسندها المنتج للعمل أو يسندها العمل لذاته<sup>(1)</sup>.

بناءً على ذلك، يحاول النص من خلال الانشطار الميتا-نصي تسريد إشكالية كتابته وصيغ توليده سواء بطرق استعارية أو خطابات خارج-حكائية.

وعموماً، يتضح أن دلنباخ يضع نموذجته للتحقق الانشطارية، بناءً على معطيات النصوص الروائية التي قاربها. فيظهر أن كل نص يلور انشطاراً، يقصد بذلك إما تكثيف القصة الموحدة، أو تقييد القصة المتشظية، أو مسرحة نشاط المتلفظ أو المتلقي، أو عكس (حرفياً) اشتغال النص في تشكيل عوالمه. ومن ثم، فوحده التحليل يستطيع الخوض في ضبط أنماط الانعكاسات وتداخلاتها ومستويات التماثلات النصية-الذاتية (Autotextuel).

### III-3- العبارات النصية:

نشير في هذا المحور مفاهيم جديدة تحكم، أيضاً، توليد النص وتنظيمه؛ وسنعمد في ذلك على ريكاردو (1973) الذي يطرح شكلاً آخرًا من التماثلات النصية، غير المحكي الانشطاري، حيث يرى أن التعدد داخل وحدة النص، يخضع لعمليات توليدية تناظرية، تقيد تجزؤه وتجمع عناصره تحت مبدأ موحد<sup>(2)</sup>.

والحال أن ريكاردو يقسم العبارات التناظرية، حسب درجة الاختلاف أو الائتلاف التي يجمع المتواليات السردية<sup>(3)</sup>، فيبرز أن التماثل-الصغير (Micro-Similitude) الذي يوحّد مجموعات متعددة، يكون طرف التناظرات بينها قليلاً، وما يلاحظ فيها هو التشابهات. بينما يرى أن التماثل-الكبير (Macro-similitude)، يكون فيه طرف التناظر بين مجموعاته النصية كبيراً، وما يلاحظ فيها هو الاختلافات. ومن ثم، يحدث التماثل-الصغير التماثلات (Similantes)، ويحدث التماثل-الكبير المتغيرات (Variantes)<sup>(4)</sup>.

(1) نفسه، ص. 130.

(2) ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. ■.

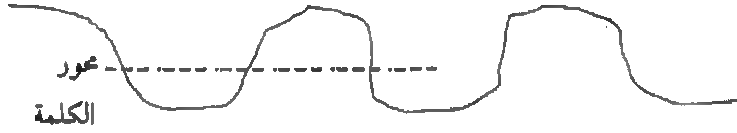
(3) المتوالية هي مجموعة من الأحداث المعروضة بدون فجوة (hiatus). أما العبور فيتجلى في التحول داخل المتوالية ريكاردو (1973)، نفسه، ص. 87.

(4) نفسه، ص. 87.

### III-3-1- العبارات التناظرية الصغيرة (التمثيلات):

يتميز ريكاردو بين عبورين تناظريين صغيرين، يرتبط الأول بعبور فعلي (Actuel)، ويحدث بين متواليتين متجاورتين، ويرتبط الثاني بعبور بالقوة (Virtual)، ويشد ثنائيا متواليتين، تفصل بينهما متواليات أخرى<sup>(1)</sup>. ويرى أن كليهما ينجز عمليات عبورية بسيطة يحددها كالتالي<sup>(2)</sup>.

1. التكرار أو الالزام، ويتجلى في تكرار كلمة في متواليتين أو أكثر، فإذا كان ضمن العبور الفعلي، تكرارا متقاربا، فإنه ضمن العبور بالقوة، يرسم منحنيات جيبية على محور الكلمة المرددة، كما يبرز ريكاردو ذلك في هذه الترسية: 1



والحال أن هذا العبور يحول، حسب ريكاردو، هذا المنحنى إلى حلقات (boucles)، فيدفع مجموع النص إلى التشكل جهازا نفليا (En trèfle) تغدو الكلمة المعادة مركزه؛ مما يعني أن النص يتعقد، حينما يبلور محاور تكرارية متعددة. يفرز تعدد الأنفلات المتداخلة.

وهذه ترسيمة (2) لشكل النفلة:



2. تعدد المعاني (Polysémie). يثبت ريكاردو أنه تكرار لنفس الكلمة، لكنها تحيل من متوالية إلى أخرى، على مختلف مظاهر حقلها الدلالي.
3. الجناس (Homonymie)، ويتعلق الأمر بتكرار كلمتين أو أكثر، لهما نفس النطق ويختلفان في أحرفهما.

(1) نفسه، ص. 88.

(2) نفسه، صفحات: (91 ← 98).



4. الترادف التقاويبي (Synonymie approximative)، ويتشكل من تقاطع متواليتين أو أكثر عند محور دلالي يقلرب بينهما.

### 3-3-2- العبورات التناظرية الكبرى (المتغايرات).

يرى ريكاردو أن هذه العمليات النصية تجمع بين متواليات متجاورة أو منفصلة، باعتبارها متغايرات بعضها لبعض، وتحيل على الشيء ذاته. ويميز بين علاقيتين تناظريتين:

### 3-2-1- 'التنافس الداخلي':

يرتبط بتصارع متغايرتين أو أكثر على الإحالة على الواقع؛ ويكون إما تنافسا حادا بين متغايرات متجاورة، أو تنافسا خفيا بين متغايرات متناثرة داخل المحكي<sup>(1)</sup>، وفي الحالتين، يرى ريكاردو أن القصة المتخيلة تستحيل كلها متغايرات. ومن ثم، ينزع المحكي إلى التوالد كتوال من التنظيمات التي تعرض عناصر النص وانتظاماتها<sup>(2)</sup>.

### 3-2-2- التنافس الخارجي:

يشير ريكاردو، في هذا الصدد، أنه يحدث أن يشغل محكي واحد عدة كتب، لا بمعنى أنه يمتد داخل عدة أجزاء (Volumes)، إنما يتناوله، بطرق مختلفة، محكيا واحدا داخل كتب عديدة<sup>(3)</sup>. ولكن ما يهمه أكثر، هو أن تحضر محكيات عديدة، بشكل متداخل أو متراب، داخل كتاب واحد؛ و هنا يتصارع كل محكي لأجل الاستتار بفضاء هذا الكتاب، كي يتبلور محكيا أساسيا يحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

والحال أن ريكاردو يحدد المبادئ التي توحد مجموع الأحداث لتشكيل المحكيات، ويسميتها 'الثوابت' (Invariants): فكلما ارتبطت الأحداث بشخصية واحدة، أو لحظة واحدة، أو مكان

(1) نفسه، صفحات: (10 ← 107).

(2) نفسه، ص. 108.

(3) نفسه، ص. 113.

واحد تكون محكياً<sup>(1)</sup>، ولهذا يقول ريكاردو: إن نصاً يشغل محكيات متعددة، حينما لا تتقاطع هذه المحكيات، أساساً، عند أي من هذه العوامل الثلاثة<sup>(2)</sup>. لكننا نرى أن هذا التحديد، ذي الطابع النظري، يظل نسبياً، لأنه يحدث أن تتداخل المحكيات في ما بينها، ويغدو صراعها على فضاء الكتاب، صراعاً على المكان أو الزمن. لذلك، وحدها ملامسة النص تكشف ما إذا كان التعدد في المحكيات تعدداً للثوابت الموحدة. أو أنه تعدداً ينشد إلى ثابت واحد.

يظهر، إذن، أن العبورات النصية تندرج، بعملها على ربط بين أجزاء النص، ضمن حقل التماثلات الواسع؛ مما يجعل أهميتها تزداد عند معالجتها تحقيقاتها في نصوص متشظية ومتشذرة. ومن ثم، فهي تسعى، إلى جانب التظاهرات النصية الانعكاسية، إلى إبراز طرق انشغال النص بذاته، ودفعه إلى التشكل خارج الهياكل السردية التقليدية.

### خلاصة:

حاولنا، ضمن هذا الفصل، صياغة فرضية المقاربة بناء على ما أفرزته الرواية العربية الحديثة من أشكال جديدة، واعتبرنا أن اختيار المحكي، بمفهومه الواسع، كمستوى نصي، سيتيح لهذه الفرضية إمكانية البحث عن مساعيها ضمن محاور متعددة. وقد دفعنا ذلك إلى التركيز على نظرية السرديات المفتوحة على نظريات التلفظ والنص؛ فعملنا إلى صياغة جهاز مفاهيمي منسجم من تصورات نظرية يكمل بعضها البعض، على أنه سيفتني بملاحظات وإشارات نظرية أخرى ترتبط بقضايا متعددة سنطرحها في حينها. ومن ثم، يحضر هذا الجهاز المفاهيمي الذي استخرج مواءمة مع مداخل المقاربة التحليلية، تفصيلاً للمرجعية النظرية وتوفير المفاهيم، سنحاول، من خلالها، ملامسة الشكل الروائي الحديث بعيداً عن النزعة التطبيقية.

(1) نفسه، ص. 114.

(2) نفسه، ص. 115.



## الفصل الثاني

### مستويات التجريب في رواية

#### المسافات لإبراهيم عبد المجيد

#### I- الاختيارات السردية العامة

##### 1- منطق توليد المادة الحكائية:

نقصد بالاختيارات السردية مجموع العناصر التلفظية والصيغ الخطابية التي يبني عليها المحكي رماناته التحديثية، وسنحاول معالجتها داخل عملي المسافات<sup>(1)</sup> من خلال ضبط لعبة السرد في تشكيل صيغه وسجلاته التعبيرية وتنويعها. وسنركز في إنجاز ذلك على تحليل المقاطع التي تنقسم فيها التشخيص الدقيق لقضايا المستوى التحليلي.

##### 1-1 عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تحمل مسؤولية السرد تجعل هذا الترهين ينجز، في خضم تبلور العملية السردية، وظائف متعددة ومتداخلة. ولا يمكن القبض على مساره حركته، داخل شبكة المنظورات السردية، إلا من خلال تناول متدرج لمكونات النص السردية. لذلك، لا تؤسس هذه النقطة التحليلية الفرعية سوى محاولة لتحديد عام لموقعه السردية.

##### يقول ترهين السارد الأول:

الليلة يحتفلون بوصول القطار غدا. عشرون دارا متقاربة، ملتصقة، تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها. الناظر إليها من بعيد. يقول إن ودا عظيما يجمعها، والخائض فيها قد يلعب الدور ومن بها. قد يبكي أو يصاب بالجنون. عشرون دارا على هامش المدينة، يحدوها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات، ومن بينها جميعا كان لهم، مع قطار واحد، شؤون وشجون كما يقال! (ص 17-18).

(1) إبراهيم عبد المجيد (1983)، المسافات، القاهرة دار المستقبل العربي.

تكمُن بؤرية وشمولية هذا الملفوظ في تكثيفه، بشكل عام، لعلائق ترهين السارد بموضوع السرد ونمطه: فإذا كان المؤثر الزمني (الليلة وغدا) يربط هذه الوضعية السردية بالوضعيات السابقة، فالمؤثر المكاني (دور القرية) يربطها بالسياق التلفظي العام؛ وهو ما يقرّر نقلة تلفظية بين محلية الإخبار بالاحتفال وشمولية الإخبار بالموضوع السرد العام. والحال أن قراءة هذا الشق الثاني، استعاريا، يقضي إلى استجلاء ملمح السارد الأول، حيث تغدو الوجدتان السرديتان: الناظر إليها من بعيد "والخائف فيها" استعارة على تأرجحه بين الرؤية السردية الخارجية والرؤية السردية الداخلية، طيلة إنجازه لوظيفته السردية. وإذا كان خطابه التقييمي: "قد يبكي أو يصاب بالجنون" يستهدف موضوعة المتلقي داخل إطار نفسي معين، فهو من جانب آخر، يؤشر، سرديا، على صعوبة المغامرة في عملية الخوض في مثل هذه المواضيع (المأساوية)؛ ليظهر للمتلقي أن السرد سيأخذ (بالفعل) صيغة حديث له شجون، كانعكاس داخلي لعلاقة الشجن بين القرية والقطار. أما إذا توغلنا قليلا في التأويل، سنسجل أن رؤية السارد إلى فضاء موضوع التثبير، تنعكس على شكل توزيع المتن السردى داخل النص؛ على اعتبار أن مشهد الدور المتجاورة/ المتكومة، قد يوحى بمجاورة الأجزاء الحكائية، وخلق سبل تداخلها. ومن ثم، تجد تشظية النص السردى مبررها في الواقع المرجعي المستعاد ذاته، على أن المنطق الذي يظهر هذا الواقع منسجما (ود عظيم) لرؤية خارجية، ومتافرا لرؤية داخلية، ينقلب عند مقاربة النص السردى، حيث إن نزوعه إلى تجزئ المحكي إلى وحدات حكائية صغرى، يربك القراءة الأفقية، بينما تستكشف، في المقابل، القراءة الحماطة انسجامه الداخلي.

في المستوى الأخير، يبرز أن التشظي السردى ينظم توالده منظور سردى خلفي: فالسارد الأول يستند إلى ضمير الغائب، في عرضه قصة يغيب عنها. ومن ثم، يتموقع ترهينا خارج ومتباين-حكايا. بيد أن استجلاء مواقعه السردية يكشف أنه لم يستثمر هذا الغياب ليهيمن، كما في السرد التقليدي، على تحريك الأحداث والشخصيات من منظوره الخاص، إنما يتيح حرصه على التنوع والتعدد إمكانات واسعة للترهينات الأخرى للتعبير والمساهمة في تشييد البنية السردية، كما سنرى في المخططات التحليلية اللاحقة.

## 1-2- خصوصيات النسيج الحكائي:

نصّور أن ملامسة النسيج الحكائي في هذا المستوى من التحليل، يقتضي إثارة قضايا بناء المحكي عند تقويضه للهيكل السردى التقليدى. وسنحاول أن نستجلي رهاناته التجديدية، عبر متابعة شكل توالد الأحداث والمواقف، داخل الشكل السردى المقترح.

### 1-2-1- بنية التجاور والتداخل:

تنوّع البنية السردية على ستة أجزاء تتفرّع، بدورها، إلى أقسام متفاوتة العدد؛ حيث تنقلص تدريجياً، من ستة أقسام في الجزء الأول: الاحتفال إلى خمسة في الجزء الثانى: التحولات، وأربعة في الجزء الثالث: خروج، لتتصغر في قسم واحد في كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأخيرة: الصحراء، والمدينة، والقيامة. ويمكن أن نحسب هذه الأجزاء محكيات صغرى تحتضن محكيات شذرية، منطلق عليها أسماء الشخصيات الفاعلة التي عنونت بها الأقسام السردية. غير أن الانتشار السردى لكل محكي شذرى يضيق أو يتسع، من محكي صغير إلى آخر، وفق إجراءات سردين: يرتبط الأول بإمكانية تحقيق التجاور على مستوى عنونة الأقسام، بينما يظل الإجراء الثانى خارج المحصر، لأن اختفاء اسم الشخصية على مستوى العنوان لا يعنى، بالضرورة، عدم انتشار محكيها داخل المحكي الصغير، بل يشكل التداخل المعقد والكثيف خاصية أساسية في العلاقات السردية. لذلك، سننكب المقاربة على معاناة لعبة السرد عند تخطيطها لمظهر التجاور الذي يعد مستوى أساسياً في تجربة تحديد تقنيات الكتابة الروائية.

لعل استثمار المفاهيم التي ترتبط بنظرية التبثّر في انفتاحها على قضايا تلفظية، سيمكن التحليل من متابعة طرق انتشار المحكيات الشذرية داخل الأجزاء السردية، ومن القبض على ما يفرزه الربط بين إرغامات التحبّيك، والتزوع إلى تخطيط البناء السردى التقليدى. لذلك، سنحاول الانطلاق من مقاطع سردية تكثف استراتيجيات الاختيارات السردية.

سنبرز في البدء، مسار تشكل محكي ليلي وسعاد ضمن الأجزاء التي ينتشر فيها، بصفتها محكياً مجاوراً، أي ستتابع هذا التشكل داخل الأقسام التي عنونت بـ 'ليلى' و'سعاد'. وتعود هلة جمع الشخصيتين، ضمن معالجة موحدة، إلى اقتران اسميهما في عنوان القسم الثانى في الجزء السردى الأول. والحال أن هذا الاقتران الذي سيختفي في الجزء الثانى والجزء الثالث، يعود، بدوره، إلى كون الشخصيتين بؤرة لمشهد الاحتفال بقدوم القطار:

كانت النساء قد قررن الاحتفال، فليلة مجيء القطار بعد غياب عام كامل، ليست ليلة عادية. وجه سعاد كان يتألق بالفرح، يتشهي بالتحفز، وعيناها تهزمان العالم. أما وجه ليلي فكان فلقة قمر حزين ....' (ص.9).

في هذا الملفوظ الافتتاحي، يستعد السارد، عبر تبئير خارجي، للزج بـ'ليلى' و'سعاد' في أول حركة تدشن محكيهما: فالمرور من الكلي (النساء) إلى الجزئي، يبني وضعية سردية تؤطر المستوى البؤري الذي ستشغله كل شخصية داخل مشهد الاحتفال، إذ إن رؤية 'الفرح' و'التحفز' على وجه 'سعاد' ورؤية الحزن على وجه 'ليلى'، يؤسس لتعارض سيؤثر على حجم التغطية السردية للشخصيتين؛ وهو ما يعني أن نقل الملامح الخارجية سيحكم التوليد السردى للمشاهد:

"طارت سعاد كالفراشة. انتظم الإيقاع. قوي. التهبت الأكف بالتصفيق مع دقات الدفوف والطبول. دارت سعاد بقوة. تقافز العرق من مسام الوجه. برزت حمالة قميصها الباهت الزرقة من طوق الجلباب. طار ذيل الجلباب مع دورانها.  
- ليلي. ليلي. ليلي.

غلفها الخجل. أمها جوارها تبسم. أول مرة تبسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يغرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة ...' (ص.11)

يمثل هذا الملفوظ نموذجاً لخضوع العملية التلفظية للعبة التبئيرية، ذلك أن ترمين السارد يساق، ضمن تركيبة سردية متشظية، بين التشخيص الخطابي وطبيعة الموضوع المبار: فإبراز حركية المشهد ونقله في تمفصلاته يقتضي رصف جل فعلية مقتضبة، دون روابط داخلية. ووحدها رؤية السارد الخارجية تلحم، من موقع ثابت، تحولات المشهد، ضمن إيقاع سردي سريع؛ كما لا تغفل على تسجيل الأصوات والحركات المواقبة، لحظة صدورها، حيث إن انبجاس صوت غفل وسط الاستعارة السردية، يدل على التزوع إلى التشخيص المتزامن لعناصر المشهد، بينما تقضي الإشارة إلى الحركات، إلى إنزياح سردي إلى هامش مشهد الرقصة، إذ يستشرف استطراد سردي عودة بعض الأطفال إلى أنشطتهم القديمة التي لا تربطها صلة بشخصيتي 'ليلى' و'سعاد'. ومن ثم، يتضح أن محكي هاتين الشخصيتين لا ينطلق من أحداث، بل يتدشن بمشهد تكاد تغيب عنه شخصية 'ليلى': قياساً لظهورها مقترنة بـ'سعاد'، ضمن شلوتين سرديتين منعزلتين لاحقتين: 'تشابكت أيدي سعاد وليلى' وأنفصلت الراقصتان' (ص.12)، لا تحتل شخصية 'ليلى' سوى موقع هامشي يظهرها حزينة وغارقة'

في تذكرات أو في حوارات داخلية انزياحية؛ ليتأسس التمايز بين الشخصيتين عند هذه الانطلاقة، على ندرة الإحالة السردية على شخصية ليلي، وعلى التوغل في إبراز الموصفات الجسدية لشخصية سعاد، مما ينبع باحتمال تبوئها موقعا هاما ضمن اهتمامات السارد.

تبدو، إذن، اللبنة الأولى في تأسيس محكي: ليلي وسعاد، عرض مشهد طويل تخترقه تعاليق وأصوات وحوارات داخلية. أما اللبنة الثانية، فتندرج ضمن الجزء الثاني: التحولات، وفق إجراء شكلي يفصل بين الشخصيتين على مستوى العنوان، حيث لم يعد اسم سعاد مقترنا باسم ليلي، إنما فرقا على عنوانين لقسمين غير متجاورين؛ وهو اختيار سردي يشظي، ظاهريا، المحكي المزدوج إلى محكيين شذرين مكونين، فيعطي الانطباع بإمكانية تفرد كلا الشخصيتين ببنية سردية خاصة.

لا شك أن الوضعية المادية للشخصية (الشروط الاجتماعية والنفسية) تؤثر على إنتاج مادتها الحكائية، ذلك أن الجزء السردى في حمله لعنوان: التحولات، يفرز تحولا في الوضع الاعتباري لشخصية سعاد: فمقابل نشاطها الحركي ضمن المشهد السابق تظهر بعد عدة تحولات (موت الشيخ مسعود ومرور عام على الاحتفال ...) في مشهد سكوني:

وسعاد هذه الليلة، لم تشأ أن تقطع ما اعتادت عليه طوال العام. انتظرت أن يرسل لها الله أحدا، وما زالت تنتظر وكل شيء يخذلها حتى جسمها، هكذا تقول كل ليلة وتحدث بعلمها. فجسمها ما يزال جميلا. وتدعو بعلمها أن ينظر إليه معها في المرأة. تسأله هل يرى النهدي الذي يتعلق به كطفل صغير؟... (ص. 39).

تحتضن هذه الوضعية السردية السياق الحكائي الذي يحكم إنتاج محكي سعاد الشذري في هذا الجزء. وإذا كان المؤشر الزمني: "هذه الليلة" يربط الحدث بمحاضر التلطف، فالمؤشر الموالي: كل ليلة، يلغي هذا الربط، كما تلغيه من قبل أفعال الديمومة (اعتادت، ما زالت تنتظر...)، لتتأسس المحطة الثانية في هذا المحكي نشاطا تكراريا يواتر طقوس الحب (ص. 40) التي تقيمها سعاد مع بعلمها الشيخ مسعود الذي مات؛ وهو ما يشكل مشهدا جديدا يخلق مجالا واسعا لحوارات داخلية طويلة، فتحدث انزياحات تبثيرية من الرقوة الخارجية إلى الرقوة الداخلية، عند حضور شخصية الشيخ مسعود متلقيا (مفترضا) لصوت شخصية سعاد. مما يحيل القسم الحكائي في معظمه رسالة شفوية مباشرة تبثرها شخصية سعاد كميثا-محكي، فتؤدي مهمة تروينية من خلال إخبارها الشيخ مسعود بأحداث متعددة، كما يبرز هذا المقطع:



مسكين أبوها. منذ أن شرد شردت هي وأمها (...) حتى التقيتا بالشيخ مسعود على رصيف محطة حزينة. تذكر ذلك اللقاء الأول كل ليلة، كما تتذكره الآن. وتحدث بعلها. أتذكر؟ إنها القضبان البعيدة والمحطات الغافية. كنا نائمتين أنا وأمي على الأريكة الخشبية فوق الرصيف. الرصيف القديم ذو البلاط المربع دائما. وجئت أنت لتضع فوقنا غطاء كان لك. وأخذتنا في الصباح إلى دكانة الفول والشاي. دكانة مثل الدكاكين التي فوق الجسر. التي نشترى منها أو نراها ونحن ذاهبات لشراء السمك حين لا يصطاد الرجال! وزينب صارت تبيع السمك مع امرأة اسمها أم هنية (...).

أتذكر يا شيخ مسعود، حين أطعمتنا في دكان الفول والشاي؟ أتذكر كيف كانت نظرتك إلي؟ نظرة واحدة وأصبحت مني القلب وأنت الرجل الذي كان وقورا، وأخذتني إلى المأذون. تزوجتني وأحضرتني إلى هناك. لماذا فعلت ذلك؟ (ص. 42).

تواصل، عبر انزياح صوتي داخل هذا الملفوظ الطويل، وضعيتان سرديتان: في الوضعية الأولى، يلجأ ترهين السارد الأول إلى تبشير داخلي عبر ذاكرة شخصية سعاد، ليعرض مادة حكاية تلخص مسار سعاد وأمها، بعد شروود الأب. ويمكن أن نميز، ضمن هذه الوضعية، تمفصلين زمنيين. يحيل التمثيل الأول على لحظات الشروود الطويلة، ويبدو أن ترهين السارد الأول يحول، هنا، رؤية الشخصية، لتلتحم برويته، دون أن يؤثر لذلك، بينما يركز التمثيل الثاني، على لحظة اللقاء بالشيخ مسعود في محطة السكة الحديد. وفي إشارة ترهين السارد إلى طابعه التذكري، يمهّد لشكل الوضعية السردية الثانية، كصيغة خطابية تذكيرية (أتذكر). ومن ثم، تحقق العلاقة التواصلية بين الوضعيين، عند تحويل هذا التمثيل الثاني إلى موضوع تبشيري في الوضعية التلفضية الثانية، حيث ينبجس خطاب فوري يعيد تفصيل الشذرة الحكائية التي ترتبط بلحظة اللقاء. إنما تكمن الجملة في حديث شخصية سعاد، عند سردها أحداثا خارج علاقتها بشخصية الشيخ مسعود. حيث تستثمر المؤشر المكاني (الجسر) الذي ورد في الخطاب التذكيري، فتبني عليه استطرادا حكايات تعرض لنشاط شخصية زينب بعد رحيل زوجها، شخصية حامد. وبذلك، تنتقل من أنا الفاعلة إلى أنا الشاهدة على ما يحدث، فيتشكل تداخل حكايات بين الحكايات الشذرية، سيتكشف في المقطع الأخير من القسم الحكائي، حين ستجرد سعاد باختصار ما مرت به الأيام (ص. 46)، وهو مجموعة من الأحداث التي ترتبط بشخصيات مختلفة.

من جهة أخرى، ينتشر محكي "سعاد"، ضمن مسار المجداله، داخل القسم الذي عنون بـ"ليلي"، فيطرح من جديد جدوى الفصل بين اسميهما داخل الجزء السردى: "التحولات"، خاصة وأن هذا القسم يفتتح على مقطع، يربطه مباشرة بالقسم الذي عنون بـ"سعاد". منذ مات الشيخ مسعود وسعاد تبدأ يومها كل مساء (ص. 69). وهنا، ينبثق التعارض بين النزوع إلى تشظية المحكي -الإطار على مستوى العناوين، وبين إخضاع المحكيات المكونة إلى التداخل والتمازج:

"والآن، وكان الجميع قد دخلوا بيوتهم منذ الضحى، ومضت ساعات على ذلك إذ خيم المساء، بدأت سعاد يومها. بدأته بالخيز. تماما كما كانت تفعل قبل موت الشيخ مسعود، حين كانت تحبز مع بداية اليوم، لكن في الصباح! . قالت:

- لماذا لم تعودى تأتين كثيرا؟
- أمي و أبي يمنعاني لا أعرف لماذا؟
- م تحاول سعاد أن تستقضى شيئا .. عانت في الأيام الأخيرة من انقطاع ليلي عن زيارتها. حين كانت تذهب لرؤيتها، كانت ترى الجفوة في عيون الأم والأب (ص. 69-70).

يفترض، تبعا لعنوان القسم السردى، أن يتبلور محكي "ليلي"، سياقاً حكايا لمحكي "سعاد"، بيد أن هذه الوضعية السردية تكسر هذه العلاقة المنطقية، لأنها تؤسس لشروط عودة شخصية "سعاد" إلى الفعل على نحو يظهرها موضوع التبيين الرئيسي، حيث إن المؤشر الزمني (الآن) والمؤشر المكاني (بيت سعاد) يؤطران عودة شخصية "سعاد"، ضمن ظروف جديدة (موت الشيخ مسعود)، إلى ممارسة فعل قديم (عملية الخبز). والحال أن تحريك السارد شخصية "ليلي" صوب هذا الفضاء، يفضي إلى إعادة جمع الشخصيتين ضمن مشهد جديد. ويتشكل ذلك، من خلال إدماج تدريجي لشخصية "ليلي" داخل المشهد، إذ ترد في البداية على صوت "سعاد"، دون مؤشر نصي يمهّد لذلك؛ إنما السياق التلفظي يكفل دائما تلازم الشخصيتين، ولا يفدو ظهور اسم "ليلي" في ما بعد، سوى تأكيد على هوية محاور شخصية "سعاد". ومن ثم، يفرز التبيين الخارجي تراتبية دوري الشخصيتين في المشهد: فاستحوذت شخصية "سعاد" على فضائها الخاص، بتيج لها المبادرة في الحركة والكلام أيضا، إذ إنها، غالبا، ما تدشن الحوارات المفتضية، مما يظهر شخصية "ليلي" شخصية مساعدة لا فاعلة؛ وهي سمة تطبع علاقتهما كلما خضعتا لتبوير سردي متزامن، أي كلما أعيد لحم محكيتيهما الشلبيين كما هو

الأمر في المحكي المنطلق: ليلي وسعاد. لذلك، سوف تستعير شخصية ليلي "موقعها السردى، بمجرد مغادرتها لهذا الفضاء، كما نجد في هذا المقطع:

"حين دلفت ليلي وعلي إلى بيتهما وجدا أبواهما قد ناما وأختهما الصغيرة. نام علي في الحوش بعد أن أحضر حراما من الحجرة الداخلية. لن ينام جوار ليلي بعد الآن. صار رجلا أو لابد أن يكون.

ما كادت ليلي تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها كم كنت قوية الليلة هل نسيت فريد فعلا؟

كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها، حين بكت، حدث ذلك رغما عنها..." (ص. 78).

تتولد هذه الوضعية السردية وفق تراكم رؤيتين سرديتين، تتكفل الرؤية الأولى بمتابعة خارجية لحركة شخصيتي ليلي وعلي، داخل فضاء بيتهما؛ بينما يحدث الانزياح إلى الرؤية الثانية تبثيرا داخليا يعرض أفكار الشخصيتين. على أن هاتين الرؤيتين تتساقان عند قيام التثبير الداخلي بتبشير إفرازات الرؤية الخارجية: ففي البدء، يكشف دمج تزيين السارد الأول صوت شخصية علي في صوته، عن مشروع مستقبلي، يدشنه علي، لإحساسه برجولته، بفصل فراشه، لأول مرة، عن فراش أخته ليلي. والحال أن العودة إلى سبب هذا الإحساس، يوشح إلى خطة سردية مافتأ السارد يوظفها. يتعلق الأمر، بزراعة بذرة حكاية تلميحية ستتلور لاحقا، بنية سردية تمزج بين المحكيين الصغيرين؛ وتتجلى هذه البذرة في وضعية سردية سابقة، تتسج فيها علاقة ملتبسة بين علي وسعاد: "حين التفتت عائدة غض بصره، لكنها كانت تشعر بنظراته تحترق ظهرها. بل أدركته، قبل أن يفض بصره، غلى دمها بفرح" (ص. 77). من هنا، تتولد لدى علي "غبة الاستجابة لشروط الانتقال إلى مستوى علاقة جديدة مع سعاد؛ ولا شك أن استقلاله بفراشه يشي بخطوته الأولى صوب توثيق علاقتهما؛ وهو ما سيتمخض عنه تشابك محكييهما، كما سنرى بعد قليل.

أما في المستوى الثاني، فانزياح الرؤية السردية إلى التثبير الداخلي يتيح بسط تساؤلات وهواجس شخصية ليلي، عندما انفردت بنفسها. ولئن يبدو أن هذه الاستعادة السردية تحدث خارج علاقة ليلي بسعاد، فإنها تندرج ضمن ملء فراغ تلفظي، خلفته وضعية حوارية سابقة، كانت شخصية سعاد قد دشتها من جانب واحد: قالت سعاد دون إرادة منها.

- أما زلت تبكين باليلي؟

.....-

- علي حدثني بذلك. (ص.75).

يتحول، إذن، صمت ليلي<sup>1</sup> من تفسير حالتها، إلى تذكرات وحوارات داخلية تتيح للتبشير الداخلي إمكانية تجاوز محدودية التبشير الخارجي، حيث تكشف المقاطع الموالية، عن علاقة ليلي بفريد، مؤسسة لبقية محكيها، مستقلا عن محكي سعاد. ومن ثم، يتضح أن لعبة التبشير السردية تخضع لاستراتيجية الوصل أو الفصل بين المسارات الحكائية للشخصيات.

من جهة أخرى، إذا كان محكي ليلي<sup>2</sup> فضاء آخر لرؤية شخصية سعاد من زاوية جديدة، فعنونة القسم الأخير في الجزء الحكائي الثالث: خروج، بسعاد سيتيح، أيضا، إمكانية تشابك محكييهما، ضمن تخريج سردي متراكب، سنحاول معالجته انطلاقا من مقطعين سرديين:

1- لم تعرف النساء سر المرض المفاجئ الذي أصاب سعاد. كن يتحلقنها نهارا راثيات لحالها ويتعجن كيف لم تمرض بعد وفاة الشيخ مسعود ثم تمرض الآن. قالت إحداهن لعلها عرفت أن هناك مكانا جددا، سيأتون فخافت أن يتم طردها من البيت، لكن ليلي كانت تعرف، وتمضي معها الليل.. لم تدرك سعاد أنها تهذي باسم علي، مما جعل ليلي تندش هل يمكن أن تكون سعاد عاشقة للصبي الصغير؟ لقد ظلت سعاد منذ إختفاء علي تطمئن أخته على عودته... (ص. 112).

يخضر مرض سعاد<sup>3</sup> بصفته في هذه الوضعية السردية حدثا مركزيا، نقطة تقاطع تبشيرات خارجية وأخرى داخلية تبحث عن حلتها. ويعمل ترهين السارد الأول على مجاورة الرؤى السردية، عبر بسط انطباعات الترهينات الأخرى عن موضوع التبشير. والحال أن استعصاء هذه العلة على فهم المبشرين (النساء)، يتمخض عنه عدم إمكانية التبشير من خلالها. ومن ثم، لم يعد أمام ترهين السارد الذي يرغب في النفاذ إلى سر المرض، دون التقريط في الرؤية الخارجية، سوى تفتيت التبشير الجماعي، مما سيمكنه من حصر عملية التبشير في إحدى النساء وفي شخصية ليلي<sup>4</sup>. غير أن التبشير من خلال إحدى النساء يتأسس احتماليا فقط، لأنها لا تملك القدرة على تبشير داخلي، مما يجعلها تستند في تفسيرها الاحتمالي لمرض سعاد<sup>5</sup> على بعض المعطيات الخارجية التي ترتبط بتهديد سعاد بالطرد من البيت. أما التبشير من خلال شخصية ليلي<sup>6</sup>، فيظهر، في البداية، تبشيرا داخليا مفوضا<sup>(1)</sup> (كانت

(1) يمكن أن يكون تبشير الذات [ التبشير الداخلي ] مفوضا أو غير مفوض للشخصية من طرف ترهين السارد.

P.Vitoux(1982), « Le jeu de la focalisation » *Poétique*, 50, p.360.

تعرف)؛ لكن سرعان ما سيصبح تبيرا خارجيا، عندما نعلم أن معرفة ليلي بسر المرض، معطى خارجي ينبثق من تفسير هذين "سعاد" باسم "علي". على أن هذا البئر الخارجي الذي يرتبط بشخصية ليلي، يشخصه ترهين السارد الأول ضمن رؤية داخلية، في شكل حوار داخلي، فيحصل تلاحم بين رؤية الشخصية مع رؤية السارد ضمن ما تسمية ميك بال (1984) [M...Bal] التبتير المحول<sup>(1)</sup> (Focalisation transposée). لأن ربط السارد، أيضا، مرض "سعاد" باختفاء علي من شأنه، أن يعزز قوة علاقتهما المرجعية؛ ذلك أن أسلوب الاقتضاب والتلميح السرديين اللذين يتهجهما السارد، حال إشارته إلى علاقة "سعاد" مع "علي"، يضمنان مسارين حكايين متشابكين، حيث يستحيل تحييكهما، في هذا المستوى، عملية طفو للشذرات الحكائية على سطح النص السردى، في شكل استطراد حكايتي يستعيد اللقاء الأخير بين "سعاد" و"علي". وعند العودة إلى تكوينات حكاية مغايرة، تحتل شخصية "سعاد" دائما، كما تبرز المقاطع الموالية، موقع البؤرة السردية، إذ يتشابك عكيا مع الحكايات الشذرية الأخرى، عبر أحداثها أو تبيرها لعلاقتها بشخصيات مختلفة؛ وحتى حين يظهر أن حدثا يجري معزول عنها، ما يلبث السارد أن يشده إليها، كما يبرز هذا المقطع:

'في هذا اليوم فوجئ الجميع بسيارات كبيرة تحمل معدات ضخمة وتقف على بعد غير قليل من البيوت. كان الرجال في أعمالهم. شاهد النساء والأطفال رجالا لم يروه من قبل، حمر الوجوه طوال شقر قالوا إنهم الخواجات، يتزلون ما عليها من معدات. ثم رأوهم يتزلون كميات كبيرة من الأخشاب ويعملون لا يعرفون في ماذا (...)'

قالت ليلي:

ماذا يفعل الخواجات؟

قالت:

- أبي يقول إنهم سيردمون البحيرة ..

أحسنت سعاد بقلبها يفوص. وأحسنت به يرتفع.. لم تعرف هل تبكي أم تفرح. لكنها

تأكدت من شعورها بأن ركنها في الدنيا سينهار...' (ص. 121).

يمكن أن نميز داخل هذه الوضعية السردية، بين ثلاث لحظات تلفظية، تشد الواحدة

بالأخرى عبر رباط سبي [مجموع الخواجات ← ردم البحيرة ← حسرة "سعاد"]، على الرغم من تمايز

(1) ميك بال (1984)، المرجع السابق، ص. 41

تشخيصاتها السردية. في اللحظة الأولى، تنحصر رؤية ترهين السارد في ما يراه النساء والأطفال باعتبارهم مبثرا جماعيا خارجيا، مما يجعلها لا تتجاوز المظهر الخارجي للأشياء والحركات، ليظل غموض معنى الحاجات على المبثر الجماعي، أفقا لرؤيته أيضا. وهنا، يتسابق تخفي ترهين السارد وراء محدودية رؤية المبثر مع رغبته في تسليم موقع المشاهد للترهينات الأخرى، وبالتالي يستطيع استعادة الأحداث دون توجيه خارجي. وفي هذا الإطار، تأتي اللحظة التلقظية الثانية لتجيب عن مسألة الغموض في هذه الوضعية، دون أن يتحمل ترهين السارد المسؤولية التبثرية للإخبار؛ ذلك أنه يعد لقاء بين 'سعاد' و'ليلى'، كما يظهر من صيغة السؤال والجواب، كي يعيد ربط شخصية 'سعاد' بهذا الحدث المركزي (ردم البحيرة)، إذ يتعزز موقعها التبثري بإعادتها طرح انشغالات المبثر الجماعي في اللحظة الأولى. وفي إجابة 'ليلى' عن تساؤلها، يتبدد الغموض السابق في حركة الحاجات؛ وحيث يجد السارد، كدأبه، ممرا إلى دواخلها، عبر تبثير داخلي غير مفوض، فينتقل وقع هذا الإخبار على نفسيته، مكرسا بذلك هذا الإجراء السردى، كإحدى الخاصيات الأساسية للعملية السردية: فلا يقابل التبثير الخارجى، عند إثبات مظهر خارجي، سوى انزلاق إلى تبثير داخلي يستعيد أفكار الشخصيات وهواجسها، وأحيانا كمية حديثة ترتبط بشخصيات مختلفة، سواء من خلال الصيغ الخطابية المباشرة أو غير المباشرة.

يتضح، إذن، أن امتداد محكي 'سعاد' في هذا القسم السردى، يراهن على تفاعل وضعيات سردية، تحكمها مواقع تبثيرية مختلفة. وتظهر خلالها شخصية 'سعاد' تارة موضوعا للتبثير، وتارة أخرى، مبثرا يساهم في تشييد البنية السردية.

وبشكل عام، يتحقق اشتباك محكي 'سعاد' بمحكي 'ليلى' عند تلازم التجربة المرجعية للشخصيتين. بيد أنه على المستوى السردى تنتسج تكوينات حكاية نسجل، حتى في القسم الحكائى الذي عنون بـ'ليلى'، تفاوتاً في حجم انتشار مساريهما الحكائيين، لصالح شخصية 'سعاد'؛ ويعود سبب ذلك، إلى طبيعة الدور السردى الذي تلعبه هذه الشخصية، ضمن عملية التحريك عامة.

## 1-2-2- استراتيجة التبثير الداخلى:

في هذا المستوى التحليلي، سيمكننا كشف منطق إنتاج محكي 'علي' من استجلاء خصوصيات جديدة تميز اشتغال النص السردى. ويظهر أنه محكي شذري يتشيد فيه مسار شخصية

علي، من خلال كشفه عن مصير مسارات حكاية أخرى، وفق استراتيجية سردية، سنحاول القبض عليها عبر تحليل مجموعة من المقاطع.

الحاصل أن اختيار المدينة عنوانا للجزء السردى الخامس، الذي يتكون من قسم واحد يحمل عنوان علي، يمثل تحديدا للفضاء الذي سيحتضن التجربة المعيشة الجديدة لشخصية علي، على اعتبار أن تجربته الماضية تنتشر في الجزء الأول والجزء الثاني، تبعا لعنوانيهما باسمه، وفي أقسام أخرى، عبر إجراء التداخل الحكائي. ومن ثم، ليس هذا الجزء سوى استعادة للخيوط الحكائي الذي انقلت من المبرين في جزء: خروج.

بناء على ذلك، تشكل هذه المخطط السردية (المدينة) أبرز حقل سردي لتجريب إمكانيات الشخصية في التنقيب عن الحدث؛ ذلك أن ترهين السارد الأول يمزج بشخصية علي في رحلة استكشافية لينوب عنه في كشف المصائر، ومميزات المدينة في زمن التحولات. ونستهل دراسة ذلك، بهذا المقطع:

ولكن هذه القوى التي استيقظت منذ ليلة كرات النار، حملته هما لا يدركه. أحس بظلمها حقا، لكنه فهم أن أمامه عملا سيؤديه، وطريقا سيسلكه.

لم يكن يعرف أن الدنيا يمكن أن تكون مضيفة هكذا، وهو يأخذ طريقه إلى المدينة لأول مرة، ابتعد عن المنازل ولم يعد يرى المنطقة كلها، كان أول ما رآه البحر الذي هو أكبر من البحيرة (ص. 161).

يختتم القسم الأول من هذه الوضعية السردية، ملفوظا مقدماتيا بموقع شخصية علي ضمن حالة بدئية تحفز على الحركة؛ ولهذا القسم ذاكرة نصية تصله بحكاية الحجر الناري التي تجاور حكاية زيدان (ص. 92-94)، وتؤطره أفعال (فهم، لا يدرك، أحس...) تدشن لرؤية داخلية ستظل على طول المحكي الشدري مبرة لأفكار الشخصية وإحساساتها. وإذا كانت هذه الرؤية تكشف عن تحديد شخصية علي لمهمتها، فإنها لا تكشف عن طبيعة هذه المهمة، إنما يحدث انتقال مباشر، ضمن الرؤية ذاتها، إلى التقاط الحركة الأولى، كما تبرز بداية القسم الثاني؛ وهي رؤية ستغدو تبيرا داخليا مفوضا إلى شخصية علي، لأن ترهين السارد الأول ينقل ما تراه. ومن ثم، تتجه الخطوة الأولى نحو اقتران وجهتي نظريهما معا، فتحضر شخصية علي بؤرة مركزية تتبار من خلالها الأحداث والمشاهد، ولا يتدخل ترهين السارد إلا ليحدد الحالات النفسية، والشروط المادية للشخصية، أو ليؤشر إلى الفضاءات والمستويات الزمنية التي توتر تنقلاتها. ولا يستطيع مكاشفة المتلقي يحدث إلا

إذا رآته الشخصية أو سمعت به. وبذلك، يتوازى إنجاز شخصية 'علي' لمهمتها (عمل سيؤديه) مع مهمتها التبشيرية، فيستحيل فعل التبشير المفروض بشكل عام، كما يثبت فيتو (1982) [JP. VITOUX]، تنظيماً للمحكي وفق نوع من الرؤية الذاتية للحكاية<sup>(1)</sup>.

تأسيساً على ذلك، يتحرك السرد وفق تنسيق داخلي يقوده المبشر المفوض؛ وتتجلى أولى مظهراته في لجوء 'علي'، كلما صادفت رؤيته موضوعاً تبشيراً يثير انتباهه، إلى مقارنات بين الفضاءات الحديثة، والفضاءات القديمة، ولأن البحر أول ما رآه، فلا بد أن يقارنه بما يماثله في فضاء القرية: البحيرة. والحال أن هذه المقارنات تستحيل، بفعل تواترها الوفير على سطح النص السردى، مناسبة لخرق البنى السردية التي تشغل بالأحداث؛ وهي على العموم، مشاهد تفرز القروق بين القرية والمدينة من وجهة نظر خاصة (طفل يكتشف المدينة)، كما يجلي المقطع الموالي:

كان يفكر وهو يرى الرجال والنساء شبه العراة، أنه على طول ما استحم، لا يلمع جسمه مثلهم رغم أنه ليس أسمر وأنه رغم النور الذي يطل قويا طلياً من وجهي سعاد ولبلى، إلا أن النساء والفتيات على هذا الشاطئ ينطلق منهن نور باهر، وتلمع أجسادهن بضوء مثير. كان قد اقترب من مجموعة من الشباب والفتيات يرتدون ثياباً كاملة، ويجلسون في حلقة كما كان يفعل الرجال حول الشيخ مسعود في ليالي رمضان بعد صلاة التراويح. لاحظ أنهم بعيدون عن الزحام. ولاحظ من بينهم شاباً حاد ملامح الوجه. أسمر تلمع عيناه العسلتان بالنار. بدا له من تكوين جسمه قويا كأنه خلق كي يشد القطارات.

- كلمتي الأخيرة إنه بلا حرب لا يبقى إلا الموت البطيء من الخوف.

- لقد قررنا ألا نتراجع.

- وهذا ما نريد. لقد مرت أعوام ثلاثة (ص. 164).

لا تستطيع شخصية 'علي' تجاوز الرؤية الخارجية إلى مواضيع تبشيرية، وتنجز ما يطلق عليه فيتو (1982) "مسار التأويل"<sup>(2)</sup> عبر مرحلتين: تشكل المرحلة الأولى من عمليتين تبشيريتين متراكبتين، تصدر الأولى عن رؤية السارد الأول الداخلية (يفكر)، وتتشد إليها الثانية من خلال تسريد مجال

(1) فيتو (1982)، المرجع السابق، ص. 663.

(2) نفسه، ص. 363.



الرؤية الخارجية لشخصية 'علي'، بمعنى أن ترهين السارد الأول يقوم ببسط ما يدور بخلد 'علي' لحظة انخراطه في تأمله للأجساد العارية على الشاطئ؛ وهي عملية تسريد صوت داخلي ينشغل بموضوع خارجي، فيفرز الفروق الخارجية بين الذات والآخر. أما في المرحلة الثانية، فلا وجود لرؤية داخلية تكشف دواخل شخصية 'علي'، إنما يحتفظ السارد الأول بالصوت السردى، ويحول الرؤية الخارجية المفوضة إلى شخصية 'علي' عبر بوابة فعلي 'لاحظ' وبدأ. وبذلك، يرتهن ترهين السارد لمسار تأويلي، ينجزه 'علي' وفق ما تسمح به قهرسته المحدودة، ليفقدو ربط موضوع التبشير بمقابلته في القرية، لإجراء سرديا يحفظ المسافة بينهما، ويترك السرد ينمو بوعي الشخصية: فلم يستطع 'علي' أن يجد مقابلا لحلقة الشباب سوى حلقة رجال القرية حول الشيخ مسعود داخل المسجد. وإذا بدت هذه المقارنة منطقية، عند البقاء في حدود الانطباع الخارجي، فتمنح الجهود التأويلي عن ملاحظة شكلية أخرى حول الشاب، يكرس خضوع الرؤية السردية للقصور المعرفي عند 'علي'، لأننا نفترض أنه استمع إلى الشذرات الحوارية التي ستظهر الجملة الأولى من المقطع الموالي أنه لم يستوعبها: لم يفهم للمرة الثانية شيئا (ص. 164). ومن ثم، سيصرفه انفعالات سياق الأصوات من مجال إدراكه إلى تأويل آخر لموضوع تبشيره، حيث لا يلاحظ في الشاب سوى قوته الجسدية التي جعلته يرشحه لمهمة شد القطارات، كصورة تسكن مخيلته. بيد أن هذا الصدور السردى، عبر الرؤية الضيقة لشخصية 'علي'، يندو عنصرا تبشيريا بنائيا، على اعتبار أن موقع ترهين السارد الأول خلف رؤية شخصية 'علي' التي تتحرك في اتجاهات متعددة، سيتيح له بناء مادة حديثة على نحو بقية المباشرة التقليدية. ومن ثم؛ لا يأنه بفهم المتلقي (النموذجي) لحلقة الشباب وحوارهم حول الحرب، بل سيخضع للمسار الاستكشافي لشخصية 'علي'، عند تحريكه العملية السردية؛ وهو ما يبرر عودة هذا الموضوع التبشيري من جديد، كما يثبت هذان المقطعان:

1. "رأى الشاب يقف قليلا ناظرا حوله في يقظة، ثم يشير ناحية السلم يدعو أحدا إلى الصعود. عرفه علي وانقبض قلبه. إنه نفس الشاب القوي الذي رآه أمس على الشاطئ. تراجع زاحفا إلى الخلف ليدخل العشة وهو يرى فتاة مقبلة ناحية الشاب، على وجهها خوف شديد. حين وصل إلى العشة رأى فتاة أخرى وشابا آخر ثم شابا ثالثا..." (ص. 168).
2. " - يبدو أن الحرب غدا.  
- الجنود تملأ المدينة.

- إذن علينا أن نتطوع، إنهم سيتكئوننا. فلتتطوع بأنفسنا. البنات في التمريض والشباب في المقاومة الشعبية والدفاع المدني.
- هل ستكون هناك حاجة للمقاومة الشعبية؟
- كل الاحتمالات قائمة.
- لو لم يمت فريد.

أمضى ليلة لائبة. أياكون سر كل شيء هنا في هذه العشة الصغيرة الحقيبة؟ إنه على يقين أنهم يتحدثون عن فريد ابن المفتش. أياكون كل شيء في بطن هذه المدينة التي لم ير منها إلا شارعاً ضيقاً قلداً حتى الآن؟ ثم هذه الحرب ما هي؟ (ص. 170).

تعيد الوضعية السردية في المقطع الأول، استجماع عناصر الوضعية السابقة - التي خرجنا من تحليلها للتو - داخل سياق تلفظي جديد؛ ذلك أن موضوع التبشير (الشباب وأفراد حلقتهم) هو الذي يتحرك، هذه المرة، نحو موقع الرؤية. ومن ثم، تنتظم العملية السردية تبعاً لتراتب ظهور العناصر المبارة على مجال الرؤية الخارجية. على أن الإشارة إلى الحالة النفسية للشخصية (الانقباض)، تحل محل دور التبشير الداخلي في إبراز سمة المفاجأة التي تواكب رؤية شخصية "علي". والحال أن تأسيس مشهد لقاء أفراد الحلقة في بيت الشاب على هذا النحو، قد يوحى للمتلقي (نموذجي) أنها خلية سياسية تعد أنشطتها في السر، بينما تظل الأشياء مستغلقة على "علي"؛ لكن هذا التقارب أو التجاور "الصدقوي" الجديد مع موضوع التبشير، سيجلب له إمكانية استدراك ما استعصى عن فهمه سابقاً. ومن هنا، تأتي أهمية الأصوات الحوارية في المقطع الثاني، من كونها تعيد موقعة شخصية "علي" في صلب الانشغال بأفراد الحلقة، وتحاول طريقة عرضها أن تظهر جهل المستمع (علي) بمن يتحدثون، إضافة إلى تعذر رؤيته لهم، ذلك أن عدم التأشير لها، نصياً، بما يهد لها ويجدد بدقة مراجعها التلفظية، يعكس تلقائية وفجائية انبثاقها وسط بنية سردية تذكيرية. والحال أن الملفوظ التعليقي الذي يذيل هذه الأصوات، سيضيء رد فعل شخصية "علي" تجاهها، فيتضح أن الانزلاق إلى الرؤية الداخلية يكشف عن حيرة "علي"، كما تثبت تساؤلاته، لأن الأصوات لا توفر له مؤشرات واضحة، تمكنه من تحديد ماهية الحرب وطبيعتها. ومن ثم، يؤدي عجزه عن قراءة السياق التاريخي والاجتماعي للأحداث إلى تجهيل زمن القصة المستعادة ذاتها، كما سنرى ضمن محور اشتغال الزمن؛ وهو ما يتساقق وينسجم مع الإجراء التبشيري الذي يعتمد على تصفية الإخبارات

عبر إدراكاته. على أن الإشارة العرضية لإحدى الأصوات إلى اسم "فريد" تثير في "علي" رد فعل مغاير، حيث ينشط جهازه التأويلي، فيستطيع الربط بين سياق الأصوات وسياق تجربة شخصية "فريد". وبذلك، يشكل تيفنه من هوية المقصود باسم "فريد"، على خلاف المواضيع الأخرى، إجراء سرديا يكشف عن مقصدية النمو السردى، إذ يشكل الكشف (صدقة) عن علائق شخصية "فريد"، باعتبارها إحدى المواضيع التبثيرية الملتبسة، بدايةً للحجاز "علي" لمهمته المرجعية؛ وهو ما يدل على الشروع في توجيه حركته صوب الكشف عن أوضاع ومصائر شخصيات تنتمي إلى مجتمع القرية؛ لكنها تبدو حركة لا تتقصد في غالب الأحيان، البحث والتقصي، مما يجعل العملية السردية، تخضع لمنطق التنوير الفجائي التدريجي لحبكات صغرى سابقة، بمعنى أن مسار الكشف عن المصائر يغدو، أيضاً، محكياً نووياً، تحكمه حركة شخصية "علي": المبتثر. ويمكن أن نشير إلى وضعيات سردية تستعيد مصير شخصيات: "سميرة" و"زينب" وأم جابر، على أننا سنتوقف، هنا، عند مقطع نصي يرتبط بالكشف عن مصير شخصيتي: "حامد" و"جابر".

في اليوم التالي وجد كل العاملين متكومين حول أحدهم، يقرأ لهم من صحيفة والدهشة على وجوههم. سمعهم يقولون ألفاظاً بذئشة بوجهونها لأحد الأشخاص، تظهر صورته في الصحيفة. اقترب منهم ونظر مثلهم فرأى صورة غريبة لجنتين متجاورتين.

كانت الصورة بشعة لدرجة كادت تفقده الوعي. انتقل للصورة الأخرى جوارها، والتي بدا أن العمال بوجهون الشتائم إليها. كانت لرجل يبدو على وجهه العنف والشراسة والخبث الشديد. عرف القصة كلها.

كان المنشور تحت الصورتين يقول إن المهرب الكبير الذي كان يقوم بالتهريب من الدولة المتاخمة للحدود الغربية أفلس وتحل بعد أن انفض عنه شركاؤه وعملاؤه - ولم تشر الصحيفة إلى أسمائهم - إلى التجسس وأنه قد تم القبض عليه في قضية تخابر واسعة. ووجدوا أنه بنى فيلا في مكان بعيد في الصحراء، كانت مركز التهريب. وأنه احتبس فيها شخصين مجهولين لفترة طويلة بلا طعام ولا شراب حتى ماتا وتعفنا.

دقق النظر في صورة الجنتين، تعرف على الوجهين المختفين تحت الشعر والموت الأصفر.  
(ص. 189-190).

يتيح تفكيك عناصر هذه الوضعية السردية معالجة منطق اشتغال مسالك التبثير، عند إنتاج السرد لحدث الكشف عن إحدى المصائر. في البدء، يظهر أن الرؤية الخارجية تعمل تدريجياً على

تأطير التبشير الداخلي من خلال شخصية 'علي'، فعملية التوصل إلى تلقائية التبشير المفروض يستلزم إغماز سلسلة من الأفعال المتراكبة (وجد، سمع، اقترب، نظر)؛ ليتضح أن الحرص على طابع الصدفة، لحظة الكشف عن المصير، يركز على إعداد شروط، تراعي الوضع الاعتباري للمبشر. لعل أهمها يكمن في اعتماد السارد الصحيفة وسيطا (معرفيا) لا يخلّ توسله بعفوية الحصول على الإخبار. ومن ثم، يمكن موضعة شخصية 'علي' في موقع التبشير دون توجيه خارجي قسري، على أنه موقع سوف تحكمه قدرة 'علي' على تشفير الصورة والكتابة، بصفتها المحتالين للإخبار. والأمر أن المتوالية السردية التعليقية: 'عرف القصة كلها، ثبت أن 'علي' أنهى مساره التأويلي، بمعرفة حقيقة موضوع التبشير؛ مما يجعلنا نفترض أنه يفكر حينئذ في حكاية 'حامد' و'جابر'، كما القارئ الخارجي الذي يطلع في الحين، بفضل مؤشرات نصية، على المصير النهائي للشخصيتين، لأن الجزء السردية: *الصحراء* الذي خصص لهما، لم يحسمه. بيد أن بقية الملفوظ تبرز أن السرد قد اختار الإشارة إلى حصيلة مسار معرفة 'علي' للقصة، قبل أن يسطه سرديا، ويمكن أن نعيد سبب ذلك إلى نوعية العلاقة التبشيرية التي تربط شخصية 'علي' بوسيطي الإخبار؛ إذ يبدو أنه يشترك، تحديدًا، بالصورة بينما لا يوجد مؤشر نصي على تركيزه على الكتابة (المنشور). ولئن يجوز رد هذا الانشداد إلى الصورة إلى قوتها التواصلية، خاصة أنها صورة بشعة، فإن ذاكرة نصية تجعله أمرا عاديا ومنطقيًا: فعلي، كما تقول عنه أخته ليلي 'يعرف قليلا من القراءة' (ص. 81)؛ وهو ما يرجح، انسجاما مع قصوره المعرفي، إمكانية أن يعرف القصة كلها، عبر استماعه لأحدهم يقرأ المنشور، ليفقد حدم إسناد ترمين السارد الأول التبشير له إقرارا ضمينا بتعدّد ذلك عليه. ومن ثم، تنتسج، ضمن عملية تحويل للقول المنشور، علاقة مباشرة بين السارد والصحيفة، إذ إن متوالية سردية توضيحية (لم نشر الصحيفة إلى أسمائهم) تثبت حرص السارد الأول على إظهار اختلاف المرجعية التلفظية لهذا القول؛ وهي مسافة ممكنة تنسج، من جانب آخر، علاقة تكامل بين الصحيفة والنص السردية، لأن المنشور الصحفي يكشف عما لم يفصح عنه الجزء السردية: *الصحراء*، عند استعادته لحكاية المهرب مع شخصيتي 'حامد' و'جابر'؛ على اعتبار أن هذا الإفصاح لا يكتمل دون إدراج الصورة أيضا، مما يجعل السارد يتقل إليها فور انتهاء قراءة المنشور، ليعود التبشير إلى شخصية 'علي' (دقق النظر)، كي يختم عملية الكشف عن الوضعية النهائية لـ'حامد' و'جابر'. وبذلك، يتحقق العمل التبشيري في ترمين هذا المسار، عبر شبكة تبشيرية كثيفة، ويبدو أن إدراج شخصية 'علي' في ثناياها يقتضي تحريجا خطابيا معقدا يضع في الاعتبار تعدد مصادر إنتاج الإخبار، وتفايدي المباشرة والإسقاط الرؤيوي.

وعموماً، يتشكل المحكي الشذري: "علي"، من خلال تداخل وتمازج بنيتين سرديتين: ترتبط الأولى بإنتاج السارد الأول مادة حكاية حول نشاط شخصية "علي"، سواء عبر رؤية خارجية أو داخلية. بينما ترتبط الثانية بالتبشير الداخلي من خلال شخصية "علي". ومن ثم، لا يغدو التحريك مراكمة للمشاهد والمواقف فقط، بل يمثل إشراك الشخصية في إنتاجه جزءاً من استراتيجيته السردية.

### 1-2-3- مظاهر تنوع البنيات السردية:

تتيح مقارنة المحكي الغرائبي<sup>(1)</sup> (Fantastique) داخل النص السردى إمكانية رصد جهود الكتابة السردية في توسيع المتخيل، وتنويع أساليب التشخيص الخطابي. ولعل حضوره تكوينات حكاية تفتقر البنية السردية العامة، يقتضي عدة مستويات من التحليل.

في المستوى الحالي، سنتوقف عند طريقة إدراج المحكي الغرائبي، على أن نعود ضمن المحور الأخير إلى دراسة جوانب أخرى لاشتغاله.

يحدد تودوروف (1970) الغرائبي بكونه: التردد الذي يبديه كائن، لا يعرف إلا قوانين الطبيعة، أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي<sup>(2)</sup>. إنما يتصور أن هذا التحديد لا يكتمل إلا بإحراز ثلاث شروط: أولاً، لا بد أن يرغم النص القارئ مع ذلك، على اعتبار عالم الشخصيات كعالم شخصيات حية، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المستحضرة، ثم إن هذا التفسير قد يستشعر من طرف الشخصية. وبالتالي، يصبح دور القارئ مع ذلك، موكولاً إلى شخصية، وفي نفس الوقت، يصبح التردد مشخصاً، حيث يصير واحداً من موضوعات [thèmes] الأثر. وفي حالة ساذجة، يتماهى القارئ مع الشخصية. وأخيراً،

(1) نستند في ضبط هذه الترجمة العربية على التمييز الذي أنجزه المصطفى شادلي (1994) بين مفهومي العجائبي والغرائبي، يقول: "يمكن تعريف العجائبي (merveilleux) بكونه عالم خطاب يتميز بخصائص ذاتية تكون في الأحداث والأشخاص والأشياء في انسجام تام مع مرجعية القارئ حيث التعايش - إن صح التعبير - والانصهار مع مكوناته. بالنسبة للغرائبي، نجد أن العجائبي لا يفترض مبدئياً مع عالم وتصورات هذا الأخير. في المقابل الغرائبي (fantastique) هو عالم خطاب تكون فيه الأحداث غريبة عن عالم القارئ، بحيث يتم تأويل هذه الأحداث على مستويين: مستوى موضوعي وعقلاني ومستوى ذاتي غير عقلاني والتأويلين يتعارضان ويتناقضان لفضل القارئ أو المتلقي في حيرة من أمره".

المطفى شادلي (1994)، إشكالية تلقي العجائبي، آفاق، 55، ص. 63.

(2) T. TODOROV Introduction à la littérature fantastique, p. 29 - 7 1970

يتوجب على القارئ أن يختار موقفا معينا تجاه النص، ويرفض التأويل الاستعاري/ المجازي، مثلما يرفض التأويل الشعري<sup>(1)</sup>.

سنحاول إخضاع هذه التخريجات النظرية، لمنطق تناسل المحكي الغرائبي ضمن المحكي الصغير: زيدان؛ مما سيمكننا، اعتمادا على بعض المقاطع، من تأطير وتفكيك الشكل التراكبي للإنتاج والتلقي الداخليين للمحكي الغرائبي:

1- "بعد رحيل نعمة أول الشتاء اختفى زيدان تماما لم يره أحد بعد ذلك. التقى عامل المزلقان مع أحد الرجال، حدثه عن زيدان وكيف قابله وسمع منه أنه صار غاويا لجنية. ورغم أن عامل المزلقان أبدى أسفه وحزنه على الحالة التي وصل إليها زيدان، إلا أن الرجل أشاع الخبر في البيوت العشرين (...). وكثرت الحكايات حول زيدان، فصار يبيت ليلائه وسط المياه، ويصعد بالنهار خارجا ليدور في مزارع التين القريبة وحول الطواحين حتى ملاسه، ويكون قد جمع بعضا من التين - رغم أن ثمر التين من المحاصيل الصيفية - ليعود به إلى الجنية هدية في المساء! صار زيدان رجلا يمكن أن يظهر في أي وقت ليلا ليسحب من يشاء إلى قلب الماء. ذلك أن الجنية أعطته قوه جبارة يستطيع أن يتغلب بها على أي مخلوق" (ص. 86).

يندرج هذا الملفوظ ضمن قسم سردي عنون بزيدان، ويمثل بإحاطته على فعل اختفاء 'زيدان' عن القرية، التحقق الأول لدلالة كلمة: خروج التي عنون بها الجزء السردى الثالث، على اعتبار أن الجزئين السابقين، الاحتفال والتحويلات يأخذان القرية فضاء لقسمين حكائيين عنونا أيضا، بزيدان. على أن الشبكة التواصلية والتبيرية تجعل هذا التحقق مفارقا، بمعنى أن تدخل العنصر الغرائبي يضع شخصية 'زيدان' في وضعية الاختفاء والاختفاء معا، حيث إن اختفاءه (عن الأنظار) يتوازى مع ظهوره في القرية والبحيرة. وبذلك، تتحقق إحدى شروط جويل مالريو (1992) [J. Malrieu] حول واقعية المكان في الحكاية الغرائبية: فهو غير سحري، ولا يرتبط بأي محرم معين، كما في الحكاية الخرافية. [كما أنه] معروف ويرتاد باستمرار<sup>(2)</sup>.

والحال أن هذه الوضعية تتولد من تموقعات تبيرية متسلسلة، ويظهر ترهين السارد الأول ناظما لهذه السلسلة من موقع الرؤية الخارجية. إنه يرقب شخصية 'زيدان' حال اختفائها، ثم يدمج مبشرين آخرين ليحملها مسؤولية رؤية تحولها إلى وضع اعتباري جديد. ويحدث المسار الحكائي لهذا

(1) تودوروف (1970) نفس المرجع، ص 37 - 38.

(2) J. Malrieu (1992) Le fantastique, p. 117.

التحول وفق عمليتين سرديتين تبرزان خضوع السارد الأول للمنطق المرجعي لتبلوره: في البداية، يعتمد السارد إلى تسجيل مسافة جمالية من الوعي الغرائبي، بترتيبه لقاءً صدفياً يجمع عاملاً المزلقان "زيدان" لاستصدار الإخبار النووي، حيث يتسجح المحيط الأول، ضمن الشبكة التواصلية، من خلال نقل عامل المزلقان اعتراف زيدان ذاته لأحد العمال، بغرائبية علاقته الجديدة (الاقتران بالجنية)؛ ليتشكل إسناد شفهي سيوسع دائرة المتلقين للإخبار إلى أن تشمل مجتمع القرية كله. وفي العملية السردية الثانية، سوف يتبلور الإخبار النووي ويتفرع إلى حكايات شفوية متناصلة من مواقع تبشيرية متعددة. غير أن ترهين السارد الأول لا يعرض هذه الحكايات كما صاغها رواة عديدون، بل يختار، مباشرة، عرض العناصر الحكائية المشتركة بين الحكايات التي تروج حول شخصية زيدان، على شكل بنيات سردية صغرى. وبذلك، يحدث انزلاق، على صعيد التبشير، إلى المستوى السردى الثانى، دون مؤشر نصي، فيتم تحويل المحكي الغرائبي، وفق تصور الرواة لعلاقة زيدان بالجنية. وهنا، يتدخل فوق الطبيعي ليرغم الطبيعي على التحول، ليس، فقط، على مستوى الوضع الاعتباري لشخصية زيدان، عند اكتسابه لقوى خارقة<sup>(1)</sup>، بل، أيضاً، على مستوى المحيط العام، كما يبرز خروج زمن نضج الثين عن التقويم الزمنى العادي.

والحال أن تتبع ترهين السارد الأول لتفاعل هذه الحكايات الشفهية، يفضي إلى إفراز خصوصيات تلقى داخلي يوازي تناسلها بالتفسير والتساؤل، كما تشخص المقاطع السردية الموالية: قال كل من حكى هذه الحكاية أنه يعتقد أن هذا المخلوق هو زيدان، لكنه حين رأى الكفين بدقة، وجدهما مسدودتين بلا أصابع، قطعة واحدة عريضة وليس اثنتين، فأمن أنه مخلوق غريب. لكنه حين أخذ يسأل ماذا يمكن أن يكون المخلوق الغريب؟ كان من يحكي يتردد قليلاً، ثم يقول إنه زيدان ولا أحد غيره. ثم قالوا إن هذا الشكل الجديد للقدمين طبيعي، لأنه وقد صار يعيش مع الجنية في أعماق الماء، لا بد أن تصبح قدماء على هذا النحو، حتى يجيد السباحة وأن الجنية هي التي فعلت بقدميه ذلك ليصل إليها مسرعاً، وأمن الجميع أن زيدان يعود إلى بيته الجديد تحت الماء» (ص. 87).

(1) يرى جويل مالريو (1992) أن المقوم الأول في الشخصية الغرائبية «يمثل في ضرورة امتلاكها قوة جسدية جبارة . انظر المرجع السابق ، ص. 91 .

في هذه الوضعية السردية، يبدئن السارد الأول حركة البحث عن ردود فعل المجتمع تجاه غرائبية 'زيدان'. ويظهر أن إنتاج حكاية شفوية يمثل إعادة ترهين التجربة المعيشة الجديدة لشخصية 'زيدان'، وفق رؤية سردية داخلية: فراويها الداخلي يغدو شاهداً وسيطاً حكائياً ومفسراً للحكاية في الآن ذاته، حيث تتأسس كل حكاية انطلاقاً من تجربة ذاتية، يتماس فيها الفضاء الواقعي والفضاء الغرائبي. وعند عملية إنتاجها، يصطدم الراوي الداخلي بأسئلة فوق الطبيعي التي تدفعه إلى التردد. بيد أن تردده لا يرتبط بمسألة غرائبية 'زيدان'، بل ينبع، تحديداً، عما إذا كان المخلوق الغريب هو 'زيدان' أم لا. ومن ثم، ففوق الطبيعي لا يشكل عالماً غريباً عنده، إلا لكون 'زيدان' تحول إلى فضائه، لأن اعتقاده بفوارق الطبيعي يؤسس جزءاً من رؤيته إلى الكون؛ وهو ما سيخول له، في مرحلة التفسير، تأويلاً منسجماً لفوق الطبيعي، حيث يحسم تردده بتحطيم المظاهر الخلافية بين 'زيدان' والمخلوق الغريب: فيما أن الانتقال إلى الفضاء الغرائبي يستتبع في تصوره، اكتساب الجسم الغرائبي 'لوظائف جديدة، فلا شيء يمنع 'زيدان' من استبدال مظهره الخارجي المعروف؛ مما يجعله يسيطر على التعارض بين الطبيعي وغير الطبيعي، بعثوره على تفسير طبيعي (عقلاني) لظاهرة شخصية 'زيدان'. وبذلك، يحيل هذا التلقي الداخلي للحكايات الشفوية المنبثقة، حسب تقسيمات تودوروف (1970)، 'غريباً عضواً'<sup>(1)</sup>، على اعتبار أن الراوي الشخصية، وإن فسر الظاهرة بقوانين الطبيعة، فهي تظل غير مألوفة لديه، وتثير أسئلة عديدة داخل القرية: "بقيت من حكايات الرجال والنساء الحيرة من أشياء غير مفهومة. فلماذا تكون كفاء مسدودتين في المساء، وفي الصباح يظهر لهما أصابع... (ص. 88).

ومن جهة أخرى، تتلقى شخصيات أخرى، ضمن القراءة الداخلية دائماً، هذه الحكايات بوعي آخر. إنها، على عكس الشريحة الأولى، لا تعجد أسساً عقلانية للظاهرة، فتلج دائرة التقييم الأكسيولوجي "الصدق/ الكذب):

1. "تحيّرت سعاد بعض الوقت. لم تعرف هل تصدق ما يقال عن زيدان أم لا. حين تذكرت رحلة أمها خلف أبيها الذي خاوى جنية كادت تصدق. لكن الولد علي أتى إليها، وقال أن والديه

(1) في الأعمال التي تنتمي إلى هذا الجنس [الغريب المحض (l'étrange pur)]، نجد أحداثاً يمكن أن تفسر، على الوجه الأكمل، بقوانين العقل، لكنها تظل على هذا النحو أو ذاك، غير معقولة وخارقة وصادمة وفريدة ومقلقة وشاذة. ولذلك فإنها تثير في الشخصية رد فعل شبيه بذلك الذي عودتنا عليه النصوص الغرائبية. تودوروف (1970)، المرجع السابق، ص. 52-53.



يحدثانه عن الجن حتى يخاف ولن يخاف، فقررت أن حكاية زيدان كذب في كذب" (ص. 89).

2. "زُنب أيضا لم تصدق. حين كانت تسمع ما يقال تبسم" (ص. 89).
3. "وكانت ليلى لا تزال تعتقد في قول فريد لها أن ما يقال هنا كذب كامل.." (ص. 89).

يبرز أن هذا التلقي الداخلي الثاني يتعارض مع التلقي الأول، في كونه لا يصدق إمكانية وقوع الحدث الغرائبي، إذ يتصور أن الحكايات الشفهية المتناقلة، ينسجها خيال مجتمع القرية الذي لا يقيم حدودا بين الطبيعي وفوق الطبيعي. ومن ثم، فالكذب، كموقف ختامي، يحسم التردد، فيقرب هذه الحكايات، كما يقول تودوروف (1970) من الغرائبي بمعناه الخالص؛ لأنها تقترح رجودا فوق-طبيعيا يظل غير مفسر ولا منطقي<sup>(1)</sup>.

يبدو، إذن، أن احتضان الحكيم الواقعي للعنصر الغرائبي، يفرض معالجة سردية متنوعة، يحاول السارد الأول، من خلالها، بلورة بنية سردية بالإستناد إلى مبررين آخرين. وبذلك، تحدث وضعية إنتاج وتلق حكايتين داخليتين يسهمان في تعدد وعي النص السردية.

### 1-3- أشكال تظهر الصيغ الخطائية:

أتاح لنا لمس طرق تشكل المادة الحكائية الكشف عن تنوع وتعدد إمكانات السارد في استعادة التجارب المعيشة. وننتقل، هنا، إلى استكمال هذه المقاربة، بمعالجة أشكال تظهر الهواجس والانشغالات الداخلية للشخصيات.

### 1-3-1 صيغ الرؤى الهيئية والجلمية:

تثبت دورايت كوهن (1981) أنه في رواية التبشير الداخلي تغيب، عند جمع وصف العالم الخارجي والانطباعات الذاتية، الحدود بين كون الأشياء والعالم الخارجي، وتستند، أساسا، في هذه الملاحظة، على لعبة أفعال الرؤية التخيلية سواء كانت أحلاما أو أحلام بقطة<sup>(2)</sup>. والحال أن الرؤى تغدو، في هذه الحالات، إحدى عناصر الحكيم النفسي، على اعتبار أنها بوابة إلى دراخل

(1) تودوروف (1970) مرجع سابق، 57.

(2) D.cohn(1981), La transparence interieure, p.67.

الشخصيات. على أن السياق التلفظي، كما تقول كوهن (1981)، وحده يضمن اشتغالها في هذا الاتجاه، مادام الواقعيون، حسب أنا هاتشير [Anna Hatcher]<sup>(1)</sup>، يستعملونها، كإجراء مسكوك<sup>(2)</sup> (إنه يرى) كي يشخصوا الحقيقة الخارجية.

بناء على ذلك، سنحاول بسط بعض النماذج النصية للقبض على جهود المحكي في تنظيم صيغ الرؤية، وتفعيل علاقتها بسياق الأحداث.

في البدء، نقرب من الرؤى التهيئية/ التخيلية، عند ثلاث شخصيات، عبر ثلاث ملفوظات تبرز الحضور المتنوع لهذه الصيغ:

1- لكن فوق الماء كان يرى شعلة نار صغيرة. فرصا مشتعلًا كأنه شمس ليل غريبة. يتحول القرص إلى مزيج من الزرقة والحمرة. يرى وجه سميرة يطل من خلال القرص. تضحك له. تفهمه ويدوي صوتها في الظلام ولولا بقية عقل لنزل وراءها الماء. كان يراها تجري إلى الخلف حتى الجسر، ثم تعود مقبلة عليه، حتى لتكاد تقفز فوقه تحرقه بنورها ونارها، ثم تعود إلى الخلف من جديد. ويظل هو قابعا حتى منتصف الليل يقول لقد صرت جنية تريد قتل أبيك. ويظل يخرج كل ليلة. فهو في النهاية، يرى وجه ابنته الجميل ص. 97-98).

يبدو أن ما يميز مثل هذه الوضعيات السردية، يتجلى في كون ترهين السارد الأول لا يسعى من التبشير، عبر رؤية الشخصية، إلى تفتير عالم خارجي موجود، بل يروم توظيف عالم (وهمي) يتولد عن هذه الرؤية، كي يحيل على هواجس الشخصية. حيثئذ، يقدم السياق التلفظي العام عناصر حكائية خارجية توجه عملية التأويل: ففي هذا الملفوظ، تضطلع هذه العناصر بدور الباعث للرؤية التهيئية، باعتبارها تجسيدا لتدهور الوضعية النفسية لعبد الله؛ ذلك أن فقدانه لابنته سميرة التي رحلت عن القرية، وتعدّد علاقته بالشمس التي طاردته أكثر من عشرين عاماً (ص. 94)، يرتبطان، بغية تأسيس المرجعية الموحية بعوالم هذه التهيئات، بانتشار الحكايات الغرائبية حول علاقة زيدان بجنية البعيرة، حيث تستحضر شخصية عبد الله المأزومة، موضوع اهتمامها (استعادة سميرة) في كنف انشغالاتها الخارجية. ومن ثم، يأخذ التهيؤ شكله الغرائبي، بتحول سميرة إلى جنية تسكن

(1) انظر نفسه، ص. 68.

البحيرة، وتترأى لأبيها وسط قرص شبيه بالشمس، يهدده بالحرق، كما كانت تفعل به الشمس ذاتها أثناء إصلاحه القضبان الحديدية. غير أن هذه الرؤية التهيئية تتحول إلى طقس يومي؛ مما يطرح ما إذا كانت الإواليات الذهنية لعبد الله "متفلتة، مؤقتة، من عقال الضبط العقلي: فإذا كانت عبارة لولا بقية عقل" تشير، نسيباً، إلى وعي عبد الله، بطبيعة رؤيته التخيلية، فبقية الملفوظ تجلي أن هذه الرؤية حقيقة قائمة (للمبشر) عند انتفاء الحدود بين المعقول واللامعقول، بحيث يثبت خروج عبد الله إلى البحيرة، وشروعه في الحديث مع (طيف) ابنته، اندماجه كلياً في مشهد التجلي اليومي. ومن ثم، ليس التهيؤ الغرائبي لحظة عابرة في التجربة المعيشة لشخصية عبد الله، بل يمثل جزءاً مكوناً لها؛ وهو عنصر سيمعبد، بشكل عام، مقصدية السارد في تقريب الواقع المستعاد.

2- قالت لبعليها أن يسامحها. ثم قالت تركتني وتريد أن تحاسبني لماذا؟ كانت ترى عينه نطل عليها من أعلى السقف كشمس غاضبة ...  
(...)

كانت ترى دائماً، والشيخ مسعود فوقها. أنه يطل عليها من فرجة في السقف. تماماً كما فعل حين كان علي يبكي في صدرها. كيف لم تدرك ذلك إلا اليوم؟  
إنها تذكر مشهده جيداً. كان بعينه الشيخ مسعود يطل من الفرجة فاعما فمه الذي يبدو كبئر مظلم مقلوب. وكانت تراه يشير إليه من أعلى، فيدخل من باب الحوش، طويلاً عريضاً قوياً كله نور، وكان هو الذي يطرحها فوق السرير. وهو الذي يصعد بها. وهو الذي يجعلها تصرخ وتتلوى وتبكي وتضحك بعهر وتنشب فيه أسنانها. لم تر قط أثراً لأسنانها في جسم الشيخ مسعود (...). لم يكن بعليها فقط ذاك الذي ينكحها. كانت تجده دائماً جوارها في ثيابه الكاملة (ص. 115-116).

في هذه الوضعية السردية، يرتفع ولوج العالم الداخلي لشخصية سعاد إلى لعبة رؤى تهيئية تحكمها شروط زمنية. ويبدو في البدء، أن إحساس سعاد، في الزمن الحاضر، بمفارقة طبيعة علاقتها بالشيخ مسعود، نابع من إحساسها بحضوره المستمر في حياتها، رغم موته بزمان طويل. ويتجلى ذلك، سياقياً، في شعورها بالذنب لحظة معانقتها لـ"علي" قبيل رحيله. إنه الصراع الداخلي بين الرغبة في تجاوز الماضي ولوج علاقات إيروتيقية جديدة، وبين واجب الوفاء للزوج الميت. ومن ثم، يمثل تخيلها للشيخ مسعود "ينظر إليها من السقف بغضب، قمعاً

داخليا لمكبوتاتها. أما في المستوى الثاني، فأفعال الرؤية تفتح على تهيات تحيل التعبير عن هذه المكبوتات ممكنا، غير أن التشخيص الخطابي يفرض بعض الخصائص التي تحكم مسار إنتاج رؤى شخصية "سعاد" فمن الواضح أنها رؤى تذكيرية تستعيد لها سعاد لحظة عيشها صراعا داخليا؛ ويبدو أن ثقل الواجب (العاطفي) يحدو حافز نزوعها نحو التحرر منه. لذلك، تسعى، بمساعدة تأثير المسافة الزمنية، إلى اختلاق شكل مغاير لعلاقتها الماضية مع الشيخ مسعود، بمعنى أن التهيات لم تحدث للسعاد، طيلة علاقتها الجنسية مع بعلمها الشيخ مسعود، فلم تكن سوى رؤى وهمية، ستعتقد بوجودها اعتقادها الراسخ (عكس الواقع) أن الشيخ مسعود لم ينم معها ليلة واحدة (ص. 116). والواقع أن هذه الرؤى تتشكل، لتبرر فعلا حاضرا (معانقه علي)، بكونه، كما الأفعال القديمة، يعيد إنتاج علاقة "سعاد" مع الوجود المزدوج لشخصية الشيخ مسعود، حيث كانت تفرق في الايروتيقي مع الذي يدخل من الحوش، بحضور وموافقة الآخر من موقعه الثابت في السقف. ويتعبد هذا الاعتقاد التيهي، بعلامات واقعية، كغياض أثر أسنانها على كتف الشيخ مسعود، ونومه بثيابه كاملة. ومن ثم، يمكن القول إن هذه التهيات تعبر عن نزوع شخصية "سعاد" نحو التوفيق بين قطبي صراعها الداخلي، كي تتحقق رغبتها المكبوتة. ويتمزز ذلك، باستيهاماتها التي تلامس المطلق الايروتيقي، "ودت حين يحرقها العرق لو تحول الكون كله إلى ذكر ضخم" (ص. 117).

3-

فكر علي أين يذهب الآن في هذا الليل. ونهض وترك نفسه يمشي في ببطء شديد. الأرض التي درج عليها تشده أن لا يبرحها. لكن أين الناس والأطفال والمباني والعشش وتقنقة الدجاج. قام كل شيء حوله كما كان. المباني المنخفضة ذات الدور الواحد. أطلت عليه الميازيب المعوجة. جرى الأطفال خلف بعضهم واستخفوا. وجعلوا يجهزون أدوات الصيد ويصلحون الفخاخ. أقبل أحدهم يحمل سلة من السلك مليئة بالعصافير التي اصطادها ووجهه معفر بالتراب، ثم جرى من بينهم لا يريد أن يرى منهم ما اصطاده. فأمه قد حذرته من الحسد. وأبوه علمه أن يقضي حاجته في الكتمان. لكنه عاد يحكي لهم عما اصطاده وعدده وصفاته... (ص. 200).

تتميز هذه الوضعية السردية بغياض فعل "رأى" الذي يؤشر، نصيا، على اندراج الشخصية في عالم خارجي تيهي، فيتضح أن تحديد العلاقة بين عناصر موضوع التيهير، (علي وما يراه) يستند إلى

تحديد التفضيلات التبتيرية داخل الملفوظ. منذ البدء، يحدث تبير داخلي، عبر فعل "فكر"، ويتمخض عنه حواران داخليان، تفصل بينهما شذرة سردية تضع الشخصية في حالة صمت وتأمل. والحال أن التساؤل الثاني، يحضر وسيطا للعبور إلى المستوى التبتيري الثاني، لأن هذه الحالة التي ارتكن إليها 'علي'، تنضج شرط التداعي والتذكر. ومن ثم، يحدث انتقال مضمر من التبير الداخلي إلى التبير الداخلي المقروض؛ فيتبلور السرد ليحيل على الحسرة الداخلية وتقويض الذاكرة، من خلال رؤية تهيئية، تبعث صور الماضي؛ مما يجعل هذا الشكل الجديد للرؤى، لا يصدر عن إوالبات ذهنية مختلفة (دائما أو مؤقتا)، كما في النموذجين السابقين، إنما تنبني على استحضار واع لمشاهد وأحداث، رآها أو عاشها 'علي'؛ ووحده التشخيص اللغوي والخطابي يضمن طابعها التهيئي، حيث يحيل فعل 'قام' الافتتاحي على عملية البعث فوري ومتواز للعوامل المنقرضة، في شكل 'استنساخ' إيهامي لفضاء القرية (المباني المنخفضة)، وللحظة زمنية هيمية؛ مما يجعل المتواليات السردية تبلور قصيرة وكثيفة، دون حروف الربط، كما لو أنها تنقل مشهدا مائلا في الحال. ولعل سبب تواليها الكرونولوجي عند استعادتها لحركة شخصية 'علي'، يعود إلى اقتفاها أثر التذكر المتنامي لأحداث تلك اللحظة. ومن ثم، تأخذ الصيغة التهيئية بعدا جديدا بمساهمتها في الكشف عن مادة حكاية جديدة.

نستنتج، من خلال تحليل النماذج الثلاثة، أن الصيغ الرؤيوية تعتمد على تفعيل تقنيات تبيرية وسردية متعددة، بغية الإحالة على دواخل الشخصيات. وبذلك تقوم بتنظيم الإسقاطات التعويضية، عبر فضاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجارب المعيشية، حيث يعود الفرائي والاستيهامي والتذكري لتلوين وتنويع البنية الحكائية من زاوية جديدة.

ومن جهة أخرى، يفتح السرد عبر فعل "رأى"، على فضاء الحلم، كصيغة مغايرة لاستعادة الانشغالات الداخلية للشخصية. وتنوع أشكال حضوره داخل النص السردية، تبعاً لإرغامات جمالية ودلالية، سنحاول معالجتها انطلاقاً من مستويات استجاباتها لمقصدية تجديد التقنيات السردية. وفي هذا الصدد نتوقف عند إجراءين أساسيين: يرتبط الإجراء الأول بهذا المقطع:

رأت سعاد حلما تكرر أكثر من مرة في الأيام الأخيرة، وسبب لها ازعاجا شديدا. كانت ترى نفسها محمولة على براق. البراق الذي حدثها عنه الشيخ مسعود كثيرا، والذي لا تعرف صورته، ولا تعرف إلا أنه شيء بين الفرس والجمال كما قال لها. وأنزلها البراق وسط بلاد جميلة. فيها أشجار الليمون كثيرة، والورد مزدهر، لكن حاكمها كان قاسيا كان يقتصب كل امرأة تفسد.

حينما اقترب منها هربت. لكنها كانت تصرخ تحت. نظرت خلفها وهي تهرب، فوجدت ليلى هي التي تصرخ تحت الحاكم.

هل تذكر ليلى يا بعلي؟ كنت تقول إنها خير صديقة لي، رغم أنها لم تكلمك قط ولم تكلمها. كنت تقول أن فوق وجهها عذابا غير مفهوم للإنسي<sup>(1)</sup> (ص. 42-43).

يتبلور هذا المحكي الحلمى ضمن سياق تلفظي، تتبادل فيه الخرق الخطابي وضعيتان سرديان، ذلك أن عودة صوت السارد لتسريد الحلم يخرقه، في موقعين، صوت شخصية 'سعاد' التي تتوجه بخطاب مباشر حر إلى شخصية 'الشيخ مسعود'. قثمة حلم، لم ندرجه في المقطع، سبخرق من جديد صوت 'سعاد' مما يؤدي إلى إجراء سردي ينفصل الحلم على مقاطع من الخطاب المباشر، وكان السارد يرفض، في آن واحد، سرد الحلم دفعة واحدة وتفويت سرده لشخصية 'سعاد'. والحال أن تبرير هذا الاعتقاد سيفرز خصوصية هذه الاستعادة الحلمية، فتسريد الحلم في صيغة المحكي-النفسي الذي يماثل الخطاب غير المباشر عند جيرار جونت (1972)<sup>(1)</sup>، يعود إلى قدرة هذه الصيغة حسب كوهن (1981)، على تحقيق التكثيف والانتضاب<sup>(2)</sup>؛ وهما تقنيتان لن يؤثرتا على الطابع غير المباشر للسياق التلفظي. أما تقسيم المحكي الحلمى إلى شقين، فمرده، بالإضافة إلى دعمه لهدف هاتين التقنيتين، إلى كونه يحيل على موضوعين لمرحلتين حلميتين، حيث يحتضن المقطع المذكور أعلاه، الموضوع الأول، بينما تنتهي المرحلة الثانية، بموضوع آخر:

انتفضت (سعاد) بينهم (الجنود في القطار) هاربة. التفتت وهي تجري فرأت ليلى هي التي ترقد مغلولة بينهم. صرخت فيها سعاد أن محرس، فلم ترد<sup>(3)</sup> (ص. 43).

بناء على ذلك، يبرز أن المقطع الحلمى ميتا-محكي داخلي يندرج ضمن المستوى السردى الثانى، أما على مستوى التبشير، فلم ينقله السارد الأول أثناء تحققه في ذهن النائم، كما تصور كوهن (1981) سرد المحكي الحلمى ضمن محكي بضمير الغائب<sup>(3)</sup>، لأنه لا يقوم سوى بتسريد ما كان ممكنا أن نقوله 'سعاد' بطريقة مباشرة، بعد فترة من تكرار حلمها. وفي هذه الحالة، فهذا المحكي الحلمى، ينتمى كما يقول غوليت (1993) [J.D.Gollut]، إلى نوع المحكيات الحلمية التي تتطابق

(1) انظر المقدمات النظرية.

(2) كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 51.

(3) نفسه، ص. 70.

فيها الرؤية مع وضعية المستيقظ الذي يتذكر حلمه، حتى حينما يبقى الصوت السردى لسارد متباين-حكائي<sup>(1)</sup>.

وفي مستوى آخر، يظهر أن سبب سرد هذا الحلم، يعود إلى إبراز الانزعاج الشديد لشخصية "سعاد". غير أن خطاب السارد التمهيدي، لا يكشف بوضوح عن اللحظة التي وقع فيها هذا الانزعاج: فهل هي "سعاد" النائمة التي تنزعج بسبب كوابيس الحلم؟ أم هي "سعاد" المتيقظة التي تنزعج، بسبب عدم قدرتها على تفسير حلمها؟. والحال أنه يبدو صعبا الجسم في مثل هذه الوضعية الملتبسة، لأن الانزعاج يمكن أن يحصل في كلتا الحالتين. ليطال ترجيع إحدى اللحظتين (لحظة النوم أو لحظة اليقظة) رهين بتأويل تواشجهما مع السياق التلفظي العام، فكما أثبتنا، قبل قليل، يأتي الحلم ليخرق عملية تلفظية، تتسلم "سعاد" خلالها زمام السرد في وضعية عيشها وحدة مضنية، مما يجعله امتدادا غير مباشر لحديثها إلى الشيخ مسعود، خاصة أن سرد الحلم، كما يقول غوليت (1993)، يشكل "فرصة الحلم للخروج من انزوائه"<sup>(2)</sup>. ثم إن تقييم تكرار الحلم، كسبب للانزعاج، لا يتوافق مع وضعية "سعاد" الحاملة، لأن الحلم لا يكتسب هذا الطابع التكراري، إلا من وجهة نظر المتيقظ. والواقع أنه إذا كان ذلك، يثبت أن لحظة الانزعاج ترتبط أكثر بتكرار الحلم، فسيببه يمكن أن تربطه، تحديدا، بعودة صوت "سعاد"، كما تجلي نهاية المقطع، لتذكر الشيخ مسعود "ليلى"، فتغدو استعادة الحلم سرda لانشغال "سعاد" بالوضع الاعتباري لـ"ليلى"، وتؤكد هذه العلاقة، حين سنعود "سعاد" من جديد، بعد سرد الشق الثاني من الحلم، إلى الحديث عن ليلى: إنها حزينة بابعلي فحبة العين مات. فريد الذي كنت تقول لي إنه في حالة وأنه مثقف" (ص.43).

يبدو، إذن، أن الصيغة الحلمية تطرح عدة قضايا للمعالجة. ولعل اهتمامها بشخصية "سعاد" و"ليلى" معا، ضمن شروط خرق منطق الواقع المرجعي، يعكس، كما رأينا سابقا، التلازم والتداخل بين محكيهما، إلى درجة تطابقهما وانصهارهما؛ حيث تصبح شخصية "ليلى" بديلة لشخصية "سعاد". إذا كان المحكي الحلمي في هذا الإجراء، يكتسب جدته أساسا من علاقته بالوضعية السردية التي أدمجته، فإنه في الإجراء الثاني، يتبلور عبر طرق جديدة وملتبسة تشبكه بالمادة الحكائية من زاوية جديدة:

بعد أن هدأت نيران الفواربكة وكسا جمرها الرماد، صارت الحجرة كقلب قرن (...).

(1) J.D.Gollut (1993), contre les rêves, p.156.

(2) نفسه، ص.189.

قام ليقف أمامها، رفع عنها جلبابها. ما كاد يخلعه عن رأسها حتى رأى الدموع في عينيها. أخذها من خصرها. ضمها بقوة حتى خالها ستقص كعود الحطب سرت النار بينهما برغبة مجنونة (...). انسل برق من الكوة الزجاجية الصغيرة أعلى النافذة. فأنكشف كل منهما للآخر خطوطاً من العرق والدم. رأى أم هنية تدور مع زينب لحظة، هنية لحظة أخرى. الثلاث معا (...) رأى نفسه وقد تعذب بها [سعاد]، ثم حين وصل إليها فإذا به يتعلق في الفضاء لا يعرف هل يتقدم أم يتراجع. لعن الشيخ مسعود وكلماته. المفتش وعريته. الضيف والقطار، البحيرة والخواجات. ودخل الحجرة برق آخر شديد، فرأى صاعقة قادمة من فوق الجسر بعد أن أحرقت من عليه. رأى هنية تجري وأما النار تشتعل بهما (...) ثم ترصدت الشمس فرأى نفسه واقفا وحيدا تحتها وسط صحراء واسعة (...) وكانت أشعة الشمس قد حبت فأيقضت جابر الذي لم يستطع أن يتحرك. ففي الوقت الذي رأى فيه حامد ما رآه قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان (...) وخذه بيده وهو يسمعه يخور كالثور، ففتح حامد عينيه ونفس نفسا عميقا بدا فيه أنه ارتاح وانعشق من تلك الرويا المربعة (ص. 139-140).

آثونا عرض هذا المقطع على طوله، لكي نتمكن من تتبع لعبة السرد في إفراز السياق التلفظي المحيط بالحكي الحلبي. في البدء، يظهر أنه ينطلق من مشهد جنسي، تحترقه، فجأة، صور لا تنسجم مع حمية اللحظة الإيروتيقية. والحال أن التفكير في اعتبار هذه الصور حصيلة عملية حلمية، سيتبدد، مع مرور السرد، بوجود مؤشرات نصية تحيل باستمرار على عوالم تهيئية، تتبدى للذات المتيقظة متمفصلة على مشهدى انسلال ضوء البرق من الكوة. على أنه يحدث، بين هذين المشهدين، فعل رؤية أخرى يمزج صيغتين خطائيتين؛ ذلك أن انبجاس شخصية 'سعاد' داخل الرويا التهيئية الأولى، يأخذ، أيضا، طابعا تذكريا؛ مما يجعل رؤية 'سعاد' لا تتولد، كما الروى الأخرى عن خلل في إوالبات ذهن 'حامد'، بل هي تحويل للعملية التذكيرية إلى مشهد يتهاى له دون تحريف في مادته الحكائية: فالوضعية السردية، هنا، تستعيد أحداثا ومشاهد تعود إلى الواقع المرجعي للنص السردى. وإذا بدا أن مشهد التعلق في الفضاء ينبثق من رؤية تهيئية صرفة، فالإشارة إليه في موقع سردي سابق، تثبت أنه عنصر حكائي خارجي: لا يعزف حامد لماذا أحس بأن القفزة عالية وأنه ظل خلالها معلقاً (ص. 119).

وفي مستوى آخر، يبرز أنه بالرغم من أن السارد يختم هذه البنية السردية بمؤشر نصي حلمي، فإنها لا تتبلور على أنها حلم، بل هي أساسا، جزء من عملية تذكرو، شرع السارد، من قبل،



في تسريده؛ بمعنى أن هذا المؤشر النصي (رأى حامد فيه ما رآه قبل الرحيل) يحيل على موضوع يؤشر إليه، أيضا، مؤشر نصي سابق: ظلت الليلة الأخيرة لحامد قبل اختفائه، لا تضع من ذهنه، خاصة رؤاه فيها. في تلك الليلة رفعت زينب الأطفال فوق السرير... (ص. 137). وبذلك، ليس المؤشر النص الحلمي هنا، كما المؤشرات النصية الأخرى التي تأتي حسب غوليت (1993)، لتحديد الصيغة الحلمية للمادة التخيلية<sup>(1)</sup>، بل يشير، تحديدا، إلى أن هذه المادة المسرودة تشكل، أيضا، موضوع حلم شخصية حامد؛ فيتأسس الاختلاف عند عودة تذكرات 'حامد' السابقة إلى الاشتغال، لاحقا، في حلمه. ويمكن القول إن هذا الإجراء السردى المزدوج يرتبط بطبيعة رؤية السارد لوظائف الصيغ الخطابية: فمادامت مادة الحلم التي تصدر عن المعيش اليقظ، تفقد، بتعبير غوليت (1993)، هويتها وكليتها<sup>(2)</sup>، فلا يمكن للسارد أن يعتمد على صيغتها الحلمية لاستعادة تامة للرؤى. ومن ثم، فاختياره للصيغة التذكيرية، يخول له تحقيق مسعاه في استعادة المشاهد والأحداث كما تبلورت في الواقع المرجعي للنص السردى. بيد أن ربط الرؤى التهيئية، تحديدا، بالحلم سيضعف ويعمق تأثيراتها النفسية. وهي، كما رأينا سابقا، انعكاس للحالة النفسية للشخصية؛ إنما تفرز صورا تجسد في غالبيتها مخاوفه وهواجسه، ويكشف السرد أنها ذات طابع استشرافي، إذ ستغدو 'زينب' عامرا بتأثير من 'هنية' وأمها وأبيها، وستتغير معالم القرية كلها، عندما قدم الخواجات إليها، كما سيتعرض 'حامد' و'جابر' لقساوة الشمس، عند عبورهما الصحراء.

من جهة أخرى، يحيل، أيضا، المؤشر النصي الحلمي على تحقق حلم 'جابر' في تزامن مع تحقق حلم 'حامد'؛ مما يجعلنا نظن أنه، في المقابل، يشكل علامة على سرد الحلم في المقاطع الموالية. غير أن السارد سيعيد إنتاج الإجراء السردى ذاته الذي يبعده عن الفضاء الحلمى، عند بسطه المادة الحكائية. لذلك، سينتقل إلى سرد ماضى الشخصيتين المشترك (خمس صفحات: 141 ← 145)، كما تحقق في الواقع المرجعي: قال الدليل لهما في بداية الرحلة، أنه استطاع أن يهرب الف مصري

(1) إن غياب المؤشر الخاص داخل سياق السرد الروائي يؤسس لذاته علامة ضمنية للإحالة على عالم يومي موضوع في القصة التخيلية. ولكي يتحقق العبور داخل الخطاب إلى هذا الكون الذي هو الحلم، لابد أن يدخل عمول محدث لعالم من أجل أن يصيغ [Modalise] الملفوظ ويهيئ الانفتاح على حقل يخصص التخيل الحلمى.  
غوليت (1993)، المرجع السابق، ص. 62.

(2) نفسه، ص. 117.

عبر السلك... (ص. 141). ولن يأتي مؤشر جديد، بعد نهاية سرد الحلم، إلا ليؤكد وفاء السارد لإجرائه: 'كان جابر قد رأى ذلك كله قبل أن توقظه أشعة الشمس بقليل' (ص. 146).

لا يعني هذا المقطع أن السارد قد بأر المادة الحكائية عبر رؤية "جابر" الحلم، إنما يدل على أن حلم الشخصية وكلام السارد يشتركان، فقط، في موضوع المادة الحكائية المسروقة؛ وهو ما يتعارض مع حلم شخصية "سعاد" السابق، حيث لا يتحقق الحدث إلا بتحقيق الحلم، أي ليس هناك حدث خارج ذات الحلم.

نستنتج أن الخروج من عملية التنقيص التقليدية للحلم، قد دفعت بالصيغ الخطابية إلى التنازع على البنيات الحكائية، ويكشف تحديد طبيعة المؤشرات النصية، وتفكيك لغتها عن السرد في لعبة مركبة ومتعددة الأبعاد، كي تحقق، في آن واحد، بسط المادة الحكائية وربطها بالصيغة الحلمية.

### 1-3-2- صيغ الحوار الداخلي:

نتحدث عن الحوار الداخلي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، باعتباره تقنية خطابية تعرض، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، الصوت الداخلي للشخصية. ونسعى من إثارتها، هنا، إلى تناول أشكال تظهره واشتغاله ومساهمته في تنويع روايد تقنية الكتابة السردية. وسنستند، في ذلك، على مجموعة من المقاطع النصية التمثيلية.

في المستوى الأول، نورد هذه النماذج الحوارية المباشرة:

1- 'زُغردت النساء. انفصلت الراقصتان. عادت سعاد ضاحكة متهالكة إلى النساء الجالسات، تشعر بحبات العرق تجري هابطة بين نهديها وساقها، وتتجمع في سرتها، ويمرّق الدماء إبطيها. 'ويلي وويلك الليلة يا شيخ مسعود'. وضحكت بقوة لم تفهم النساء سر الضحكة. وسقطت ليلي في الحزن' (ص. 12).

يؤدي عزل الشئرة النصية، داخل المزدوجتين، إلى تغيير في وضع الترهين التلفظي، كي يجد صوت آخر فرصة الظهور بشكل مباشر؛ لكن تحديد صيغتها الخطابية يقتضي إعادة قراءة السياق التلفظي الذي يحكم المقطع كله: فهذا الصوت لا يستند إلى مؤشر إسنادي يحدد مرجعيته، بل ينبجس، بشكل فجائي، داخل استعادة السارد لأثر رقصة "سعاد" على جسدها. وبما أن احتمال صدوره عن إحدى النساء الجالسات لا يدعمه مؤشر نصي، فتأكد صدوره

عن 'سعاد' يرتبط بردود الفعل التي تعقبه، حيث ستضحك 'سعاد' بقوة تجاوبا مع 'استيهاامات' صوتها، بينما تستغرب النساء من ذلك، لجهلهن صروتها وإجاءاته. ومن ثم، فهو حوار داخلي صامت، يأخذ طابع 'وعيد' يستشرف لقاء جنسيا محمومًا. ولعل زرعه، وسط السرد دون مؤشر نصي، يعود إلى تجاوبه مع إرغامات السياق التلفظي، حيث يمكن لهذا المؤشر أن يطيء إيقاع السرد، فيخلق تنافرا داخل بنية سردية تحكمها جمل فعلية قصيرة؛ وهو ما يتسارق، أيضا، مع لحظة الفرح التي تدفع بالشخصية إلى الاهتمام بالعالم الخارجي، عكس لحظات الأزمة التي توفر شروط تداعي الأصوات الداخلية.

2- وضعت نعمة اللبة على جانب الطبلية. لا بد أن يظهر الديك واضحا. قال زيدان في نفسه طبلية واسعة عريضة، وديك صغير وحيد، تترىص به ثمان أباد، وأكثر من مائة من الأسنان والأضراس والأنياب وظهر وجهه الأسود الحشن، ممتلئا بالحفر الصغيرة (ص.13).

لا شك أن القراءة الأولى تكشف أن الحوار الداخلي يتشخص ضمن الشروط النصيصة المعهودة، حيث يتكفل المؤشر الإسنادي والمزدوجتين بضبط وتوضيح عملية تغيير الترهين التلفظي. أما القراءة المتأني، فستكشف أن هذا الإجراء التقليدي، يعقب إجراء تحديديا تشخصه شذرة نصية تلتبس ظاهريا مرجعيتها الصوتية (لا بد أن يظهر الديك واضحا). ومع تفحص خيوط ارتباطها التلفظي بالجملة الأولى في المقطع، تظهر إمكانية ترجيح صدورها عن 'نعمة' ذاتها، لأن عملية تقريب 'نعمة اللبة' إلى جانب الطبلية، ليست حركة عفوية، بل هي استجابة لرغبة إضاعة الديك لزيدان والأطفال. ومن ثم، تكون هذه الشذرة النصية تحويلا خطابيا لهذه الرغبة إلى حوار داخلي تطمس حوله كل أعراف النصيص المعهودة. ويبدو من نبرته التأكيدية (لا بد) أنه أعد حوارا داخليا منقولا، كي يتسارق مع الصيغة الحوارية الثانية، بمعنى أن الحوار الداخلي لزيدان، يتبلور كرد فعل ضمني على رغبة 'نعمة' لتغزو سخرته من الديك الصغير تساؤلا عن جدوى إضاعته. ومن ثم، يتأسس حوار خفي بين الشخصيتين يتمظهر، خطابيا، تجاورا لحوارين داخليين: يبرز أن الأول، عكس الثاني، يكتسب حوارته من انتقال صوتي، دون علامات أو اسنادات نصية.

3- دار في الجامع الصغير، شيخا منحيا تهدل لحيته البيضاء، وتقاوم عيناه الضيقتان النوم الثقيل. الوحل يا شيخ مسعود سيسد عليك الطرق. أنت ما تعودت أن تؤذن الفجر في المسجد. دائما كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت. ترجع الأذان أكثر من مرة. خيوط

النهار كانت تقوى على ترجيعك. أه. إنه الصيف، لكن أين هو؟. الشتاء هذا له طعم شرس. أقبل مبكرا فبدا كأنه يريد أن يغتصب الدنيا من الفصول. وهذا الليل الثقيل. لن تنفتح أستاره عن كوى الإشراق. حين كانت روحك تبلغ أعلى عليين. تتعدى المقامات تجاوز البرازخ. تفتى. تأكل النار فلا تحرقك. لا يسيل دم. يسيل رضاك باللمن والعسل (...). تصرخ يا أهل الحي صه. يا حامد يا ولدي لا تقنط من رحمة الله. يا عرفة يا ملعون، أيعرك شاربك الأصفر، شعرك الأشقر، عينك الخضراوان، ارفع يدك عن زيدان، إنني معك وحدي الآن، والله يراك دائما. اتركوا الأولاد لا تخيفوهم. الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود! كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجعلوهم مثلنا. وما عينا يا شيخ؟ أولاد زنى. جميعا أولاد زنى... (ص.30).

يرز، في بداية المقطع الطويل، انتقال تلفظي من صوت بضمير الغائب إلى صوت بضمير المخاطب المفرد. وفي غياب المزدوجتين والمؤشر النصي الإسنادي، يظل تحديد مرجعية الصوت الثاني وحدود انتشاره الخطابي، رهين بتفكيك الوضعية التلفظية إلى عناصرها المكونة.

يشكل ملفوظ السارد الافتتاحي مدخلا لتأطير سياق الخطاب المباشر الذي يعقبه؛ ورغم ما يوحي إليه هذا المدخل، من تواجد الشيخ مسعود بمفرده داخل المسجد، فهوية صوت المتلفظ، لا تتضح إلا بتنامي الخطاب، حيث سيتأكد أن ضمير أنا يلتحم مع ضمير أنت، داخل صوت واحد، ليحيا الخطاب المباشر حوارا داخليا منقولا. وسوف يأخذ هذا الخطاب صيغة تمجدلية، عند انبثاق صوت تساؤلي يرد على صوت آخر يجادله وهميته (إنه الصيف. لكن أين هو؟). غير أن هذا التجادل سيتطور في آخر المقطع، حيث يتوجه المتلفظ بضمير المخاطب إلى شخصيات غائبة (أهل الحي، حامد، عرفة)، ويأخذ طابع تذكر لمواقف سابقة. إنما يظهر هذا الطابع التذكري بوضوح، حال تحيين المتلفظ لحوار سابق، وفق إرغامات الحوار الداخلي، بمعنى أن هذا المتلفظ يواجه طرفه المخاطب بصوت أهل القرية: فألشيخ مسعود يعيد في دواخله، إنتاج صوتين متحاورين، محاولا الاحتفاظ بجوهر الخطابات السابقة ذاتها، (اتركوا الأولاد لا تخيفوهم / الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود) ثم يصيغها بصوت المتلفظ الداخلي.

والواقع أنه لا يمكن فصل هذا الشكل الخطابي للحوار الداخلي، عن سياق إنتاجه. فمنذ البدء، يتأسس الإزدواج الصوتي على ثنائية زمنية متعارضة، ذلك أن شخصية الشيخ مسعود: أنت المخاطب، كانت في الماضي تعيش وضعاً اعتبارياً خاصاً؛ وهو وضع تعاني الشخصية المتلفظة في الحاضر، من طباعه. يتجلى ذلك، من خلال توظيف معجم لغوي يرسم فضاءات صوفية لم يعد الآن العيش فيها ممكناً (النور، سر الأسرار، الإشراق، المقامات، البرازخ، تقنى...). وقد يعود أيضاً، سبب استعادة المتلفظ الداخلي لحواره مع أهل القرية، إلى تحسره على عدم سماعهم إليه. لنجد في إحساسه بقرب موته، كما سيكشف السرد لاحقاً، مبرراً مرجعياً لطول حوار الداخلي. وسوف نتاح لنا فرصة العودة إلى امتداد هذا الحوار في المقاطع الموالية، أثناء مقارنة العلاقات النصية في المحور الثالث.

يبدو، إذن، أن الوضع النفسي للشخصية يحكم حجم انتشار حوارها الداخلي، وكلما كبر هذا الحجم، يمكن أن نفهم أن التحرر من العلامات الإسنادية والتنصيبية، يمثل علامة على وضعية متأزمة.

4- كست الحسرة وجهيهما وكادا يبيكان. لكنهما غرقا في بحار من الذكرى الشجية.

سعاد، سعاد، سعاد، أي نور هذا الذي أوقعتني في شباك الضلال. كان كل شيء ساجداً في لجة من النور الصافي، الذي يجلب النشوة، ويبعث على الطيران في قلب الفضاء (...). نور فوق نور كانت سعاد. أغلقت دربها أمامي ف وقعت في درب هنية وأمها وأبيها. ظلام فوق ظلام. وزينب التي قطعت معي دروباً كثيرة وأخصبت، توكتها بأفراخها بلا ريش. ترى من اختارت زينب ابنة الطبيعة البكر؟ ليتها تختار سعاد...

سعاد، سعاد، سعاد، أي عاهرة أنت وأي قاسية؟ ليتك لم تقولي يا أمي إن زوجها من أولياء الله، أي ولي هذا يغط يا أماء؟ لم أستطيع أن أنزع قولك من رأسي. دائماً كنت تخيفيني وأنا صغير، ولو لم تقولي ذلك لكنت قفزت. في كل مرة كنت أراها عارية، جسمها كرخام يضوي، به مسارب يتيه فيه الأدلاء... (ص. 155-156).

حاولنا، عند بسط هذا الملفوظ الحفاظ على البياض الطباعي الذي ازداد حجمه بين المقاطع لحظة سرده. ونسعى هذا البياض المقصود، فراخاً إجرائياً، لأنه يندرج ضمن عملية تنظيم الانتقالات الصوتية، وبذلك يمكن أن نعتبره إحدى تنويعات الصمت [Silence] الذي يحدده

هوفيل (1985) [P.V.D.Heuvel] « يكونه فعلا تلفظيا غائبا يدمج، داخل الخطاب، لعلة سياقية<sup>(1)</sup> ».

يبرز أن السارد يعرض، قبل الفراغ الأول، عدة مقاطع تستعيد التجربة المعيشة لشخصي «حامد» و«جابر» داخل زلزلة في الفيلا الصحراوية؛ ويحيل المقطع القصير الذي أدرج في هذا الملفوظ، على رد فعل داخلي للشخصيتين تجاه وضعيتهما المأساوية، مما يجعلهما ينسحبان إلى عملية التذكر. على أن حدوث الفراغ يمثل مؤشرا قريبا على حصول انتقال موضوعاتي يلغي صيغة التذكر، فيغدو بديلا لنشاط سردي، قد يلجأ إليه السارد للتهيؤ للمقطع الموالي، خاصة وأنه مقطع سردي ينهّج في بدايته، صوت مباشر، دون مؤشر نصي إسنادي. والحال أن هذا الفراغ لا يقطع، من جهة أخرى، الصلة تماما بين المقطعين: فلئن لم يندرج «حامد» في التذكر، فإنه يحول الذكرى الشجية إلى حوار داخلي، لا بمعنى أنه يحدث نفسه بأحداث ومشاهد مضت، بل باستعادته صورا من الماضي تحولت إلى هواجس ذاتية، يروح بها إلى «سعاد» كمخاطب مباشر، وكموضوع للاستيهام، فيتمسح بصورتها الأسطورية، عند تذكره الزوجة المهجورة.

ولكي لا نحسب معاودة الابتهال باسم «سعاد» استمرارا للحوار الداخلي، يحدث، عند الانتقال إلى المقطع الموالي، الفراغ الثاني كحد تلفظي بين الصوتين المتجاورين، إذ يوضح السياق التلفظي، أن الصوت الجديد يصدر عن شخصية «جابر» ضمن تقنية التخطيب ذاته؛ وهي إعادة إنتاج الإجراء التلفظي أعلاه، لعرض فوري لحوار داخلي مجاور. إنما أسطرة «جابر» ل«سعاد»، يأتي في سياق حسرته التي أفرزت حديثه الداخلي المزدوج، إذ يعمل خطابه القدحي على إخفاء حقيقة عشقه المستحيل لجسد «سعاد».

يبدو أن «فراغين» يندرجان ضمن تقنية إلقاء جميع الوسائط والمؤشرات النصية الإسنادية، فيتحقق تهاور صورتين لشخصيتين متجاورتين في المكان، لينبثق تساوق المسار مشروع الشخصيتين مع تماثل انشغالهما بمرجعية تظل في النص السردي بورة عاطفية.

في المستوى الأخير، نتوقف عند الحوار الداخلي المسرود، باعتباره صيغة أخرى للإحالة على دواخل الشخصية؛ وهو في مظهره، ضمن الخطاب غير المباشر الحر، يطرح حسب كوهن قضية علاقته بالسرد بشكل عام، إذ تعتبر أن تركيبة جملة تسرد من منظور شخصية، يمكن أن تشابه في كل

(1) – D.V.D.Heuvel(1985), *Mot, Parole, Silence*, p.67

النقط مع تركيبة جملة تستعيد حدثًا تخييليًا، ثم تثبت أنه وحدها قراءة دقيقة للسياق يمكن أن تفرز الحوار الداخلي المسرود داخل بقية السرد<sup>(1)</sup>. ولأنه ينبثق من التفكير مع وليس من الرؤية مع، فإن توافق المنظورات يتحدد مع تناغم الأصوات، فتغدو لغة النص مؤقتًا صدى للغة الداخلية للشخصية<sup>(2)</sup>. على ضوء هذه الإشارات النظرية، سنحاول كشف أشكال حضور هذه الصيغة التي يعتبر سياق التأثير الداخلي مجاها الأكثر ملاءمة<sup>(3)</sup>. في البدء، نورد هذا المقطع:

إنه يسير وراء القضبان، التي تمتد إلى ما لا نهاية (...) كم رد أن يرى قرص الشمس مرة واحدة. يعرف أن الشمس تخرج من الشرق إلى الغرب، وهو أيضا يفعل ذلك، فهل هو أسرع منها حتى تظل خلفه دائما؟ لو استطاع أن يمك بها يفتح قلبها ليرى أي نار فيه. مرسى خطيب سميرة الغائب، لا شك يلحق بها. إنه يسير بالقطارات. قد يصطدم بها أو يمر عليها عشرون عاما والشمس تطارده. عشرون عاما يتساءل لماذا تدور الشمس وتعود؟ (ص. 21).

يفترق هذا الملفوظ حوارا ثنائيا بين "عبد الله" وزوجته: فهو يأتي مباشرة بعد هذين الصوتين:

لكنه على كل حال تحس عنته، فوجده رفيعا يكاد ينكسر. قال.

- هل تعرفين حزني وبلواي؟

قالت:

- إنك سوف تقتل نفسك، وهذا كون منظمه صاحبه" (ص. 21).

ويليه مباشرة صوت "عبد الله":

- "أخذي بالك من العسكر يا ولية غدا سيكونون شرسين" (ص. 22).

بذلك، يتضح، سياقيا، أنه ملفوظ يجيب على طرح "عبد الله" قضيته لحظة تحسسه لعنته، مما يؤهله ليمتظهر جزءا من الحوار، لو لم تصرف الزوجة "عبد الله" عن البوح بأسباب ألمه. إنما وقد فعلت ذلك، يفترض أن يصمت "عبد الله" لحظة، قبل أن يعود من جديد إلى موضوع حوارهما

(1) كرومن (1981)، المرجع السابق، ص. 128.

(2) نفسه، ص. 135.

(3) نفسه، 135.

المنطلق (علاقة النساء بالقطار)، ولا شك أن هذه اللحظة ستكون كافية ليبوح لنفسه بحزنه وبلواه. فالأمر لا يهم أحدا سواه. إنه سر يختزن صراعه الطويل مع القضببان والطبيعة. على أن خطاب هذا الحوار الداخلي يتلشى كما تقول كوهن ويخضع للصوت السردي الذي يخترقه ويحيط به، فييدي نحوه تجاوبا وجدانيا<sup>(1)</sup>. ويتمظهر هذا الانسلاخ إلى دواخل الشخصية، بشكل عام، من خلال لغة الملفوظ ونبرة الصوت واللجوء إلى التساؤلات التي تعتبر عند كوهن علامة الصوت الداخلي<sup>(2)</sup>. وهي كلها عناصر تبرز، بالفعل، مصدر الألم الجسدي (ألم العنق) والألم الروحي (الحزن) الذي يتجلى في علاقة عبد الله المعقدة بالشمس؛ مما يحيل الصوت الداخلي، أحيانا، تداعيات حرة. من جهة أخرى، يلجأ السارد في الحوار الداخلي المسرود، خاصة عند التكسيرات الزمنية الاستباقية، إلى التمرّج على مسافة من رؤى الشخصيات، يصل، أحيانا، إلى حدود السخرية منها؛ وهو موقف تعتبره كوهن نقبضا لموقف التجاوب الوجداني مع الشخصية<sup>(3)</sup>. ومن نماذج ذلك نورد هذا المقطع:

مضى علينا شهر يا فتوحة. ألا نقرب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟  
أشار الدليل برأسه يطمئننه. سيواصلون الرحلة أكثر قوة إذن. سيقربون من فردوس الأموال. لكن حامد كان متعبا... (ص. 129).

في هذه الوضعية التلفظية، يحضر الحوار الداخلي المسرود وسط تفاعلات صوتية ملتبسة. ولئن كان صوت شخصية حامد واضحا، حينما استفسر الدليل عن مستقبل الرحلة، فالسارد لا يوضح مرجعية الصوت الداخلي الذي يرتبط بالاستيقاظ الزمني، ووحده السياق العام سيجيب عن هذا الالتباس: فالدليل لا يجيب لغة عن استفسار حامد، بل يصمت ويرسل إشارة توافق حامد على كلامه وتطمئننه. ويبدو أن حامد يفهم هذه الرسالة الصامتة، فاطمأن على مستقبله؛ وهو ما يرجح حضور البنية الفعلية الاستباقية حوارا داخليا مسرودا، يشي بسقوط حامد في شرك الدليل والصحراء معا، لأن السارد يثبت، سابقا، أن الدليل يتعثر في الطريق و يعرف [أنه] يقود رحلة أمل خائب (ص. 126).

(1) نفسه، ص. 141.

(2) أنظر نفسه، ص. 114.

(3) نفسه، 141.



ومن ثم، فتحويله صوت 'حامد' الداخلي إلى خطابه، لا يلغي موقفه الساخر من الحلم بالفردوس في جحيم الصحراء.

ومن جهة أخرى، يتعزز الحوار الداخلي، داخل النص السردى، بانتشار صيغ التساؤل كصوت داخلي؛ وهي في غزارتها تحيل، في آن واحد، على حيرة وقلق الشخصيات، وعلى الميل المتواتر إلى التثيير الداخلي، كما تترك وتفتت البنية السردية، عبر زرعها وحدات شذرية متفرقة، أو مراكمتها داخل مقاطع نصية تشخص مستويات تلك الحيرة. والحال أن أي شخصية لم تتوان عن طرح تساؤلاتها المتنوعة الصيغ، إذ تبلغ كثافتها الضخمة 230 تساؤلا، تغطي 212 صفحة. ويتفاوت عددها بين مرجعياتها الصوتية، فماشيا مع الشروط الاجتماعية للشخصية، ووضعيتها مسارها الحكائي داخل المحكي-الإطار: فلما رغب السارد، كما سنوضح ضمن المحور الثالث من هذه الدراسة، تفريد محكي شخصية 'علي'، فإنه أسند له أكثر من ثلث التساؤلات المطروحة، بلامس بعضها حدود الاستفسار المربك: "إنه لو عرف أن الله طريقا واضحا، ولو كان طول الدنيا وعرضها، لذهب إليه كي يسأله السؤال الذي يدور في رأسه الآن. لماذا خلق الناس وخلق الشيطان وظل يتفرج عليهم كل هذه السنين؟ أي عدل هذا ومن أي نوع؟ وكيف تكون الهداية والغواية" (ص. 201).

### 1-3-3- تمظهرات صيغ الحوار:

يتنظم الحوار داخل النص السردى، وفق صيغ متعددة، تندمج أو تتقاطع مع الصيغ الخطابية الأخرى؛ وبما أن الخطاب المنقول يعتبر شكله الأساسي كما يقول جيرار جونييت (1972)<sup>(1)</sup>، فهو ترهين لأصوات متساوقة أو متصادمة. والحال أنه رغم قلة انتشاره، يثير ملاحظات عديدة ترتبط باشتغاله المتنوع داخل البنية السردية.

نلاحظ في البدء، أن الحوار يختار، أحيانا، تمظهر آخر غير التمثيل المعهود:

قالت له يا حامد بـح بما عندك أريحك لم يفعل. يا حامد لماذا تريد أن تظل تجري طول العمر؟ نظر إليها وفي عينيه نار. قال لها أنا لا أجري. شيء ما يدفعني من الخلف محكوم علي

(1) جونييت (1972)، المرجع السابق، ص. 192.

بالشقاء ثم قال لقد سألت الشيخ مسعود وكاد يضربني (...) وقالت له أنت تتدخل فيما لا يعينك قال لها الشيخ مسعود قال ذلك ... "(ص. 67).

يتفاعل في هذه الوضعية التلفظية، بشكل مباشر، صوت شخصية زينب وصوت شخصية حامد. إنما يؤدي عرضهما التناوبي متكئين داخل مقطع موحد، إلى رسم حدودهما بالمزدوجتين، والأفعال الإسنادية التي لا يخلو بعضها من وحدات تعليلية؛ وهو ما يطرح مسألة المسوخ السردية لذلك، خاصة أن بإمكان السارد أن يتأوب بين الجمل الحوارية، منعزلة بعضها عن بعض. لعل ذلك، يرتبط بعدم إمكانية عزل هذا المقطع الحواري عن السياق التلفظي العام الذي يهيمن عليه الحوار الداخلي، والرؤى التهيئية، والتذكرات، حيث إنه يعقب، مباشرة، مقطعا ينتهي بإظهار شخصية زينب في وضع جسدي، يعتبر في النص السردية، كما سنرى ضمن محور الزمن، حافزا للتذكر: "غطت الأطفال الذين ناموا، ولم تنم" (ص. 67). ويليه، أيضا مباشرة، مقطع يندرج في السياق التلفظي ذاته: "قالت في نفسها لعلك ارتحت الآن يا حامد، لعل أحدا يراك..." (ص. 68). لذلك، يمكن القول إن هذا الشكل الخطابي للحوار ينجم عن هيمنة منظور سردي يسعى إلى إثبات أنه حوار معروض عبر قناة تبثيرية أخرى، غير تروحين السارد الأول.

في الشكل الثاني، ينبجس الحوار فجائيا داخل السرد:

"- كأنها لم تمر بالصيف!

- ولم يضايقها غياب القطار!

- وتضحك طول الليل والنهار!

- وزوجها هارب من الموت!

- لماذا تقفين يا سعاد؟

- إنها تبكي من الفرح!

- ندق الطبل وتتحرك!" (ص. 10).

يفضي هذا الانبجاس الفجائي للأصوات، دون مؤشرات إسنادية، إلى تفعيل مرجعياتها التلفظية؛ وهو ما يتساق مع التوجه التبثيري لمثل هذه المشاهد، حيث يفترض أن تستهدف أصوات نساء متعدّدات 'سعاد' التي ترقص فرحا بنيا قدوم القطار. ويظهر أنها لا تتوخى التحوار في ما بينها، بقدر ما يحاول كل صوت إضافة وجهة نظر داخل السياق الذي فتحه الصوت الأول. لكن الصوت الذي يتوجه مباشرة، إلى 'سعاد'، يرغب في التركيز على الرقصة؛ مما سيثير اهتمام الصوتين المواليين

بجالتها. وبذلك، تبدو هذه الأصوات تعليقات متواترة، أكثر من كونها حوارا حقيقيا، إذ لا يلحم بينها سوى وحدة موضوع التأثير.

وفي الشكل الثالث، يحضر الصوت الغفل جملة منعزلة وشاردة في أتون السرد، فتسبب في تغفيل المرجعية التلفظية للملفوظ الذي يعقبها، مما يدفع التحليل إلى البحث عن الاحتمالات الممكنة:

أكلت الغيرة قلوب النساء جميعا. حتى أم ليلي تذكرت صباها وتحسرت. تشابكت أيدي سعاد ويلي.

- كأنهما أختان!

لكن عيني سعاد سودوان وعيني ليلي زرقوان. وجه سعاد مستدير. شعر سعاد أسود، وشعر ليلي أصفر كالكمهرمان. ليلي جلبابها أطول، عاشت عاشقة للجلباب القصير ولم ترتديه. ولما هبطت المدينة مع أمها، انفصلت عنها عيناها. طافتا تلهثان وراء بنات المدينة (...) وقرأت، فهي لم تزل تعرف القراءة القديمة صائدة الرجال، وامرأة ممتلئة، مكشوفة الصدر والساقين، كانت تستلقي على ظهرها، ويرتفع نهدها بدعوة صاخبة، وأسفل الصورة كان اسم السينما. دارت النار في صدرها. ارتعش ثدياها. أحست أن ساقها تلتصقان. ضحكت. مما تخاف؟ (ص. 11).

يمكن القول إن هذا الصوت لم يكن، بدوره، يبحث عن تدشين الحوار بشكله المعهود، إنما يصدر عن مرجعية غفلة، كأنه حوار داخلي مسموع؛ مما يدفع إلى الاعتقاد أن انفتاح المقطع الثاني بأداة الاستدراك لكن، يحيله حوارا داخليا يعقب، بصمت، على الصوت الذي يواخي بين سعاد ويلي، عبر إبراز تمايز شكليهما الخارجيين. بيد أن الانتقال الفجائي إلى ماضي شخصية ليلي يضعف هذا الاحتمال، ويقوي، احتمال صدور هذا الصوت عن السارد الأول ذاته، باعتباره الترمين السردى الوحيد الكفيل بالتجول في ذاكرة الشخصيات، ونفسياتها. بينما لا تستطيع الترمينات الأخرى القيام بذلك، إلا عبر تأويل احتمالي، كما رأينا سابقا، لبعض العلامات الخارجية. ومن ثم، يدخل هذا الملفوظ الاستدراكي في حوار خفي مع الصوت الأول الذي يعود لإحدى النساء.

وفي الشكل الرابع، تشظى الصيغة الحوارية إلى تشكيلات جمالية، تطبعها النقلات الفجائية، وعدم التماسك: فإذا حدث أن نشب حوار بين شخصيتين فإنه نادرا ما يسترسل ويتواصل، إذ يعتريه التعثر والانقطاع. ومن ثم، يلاحظ في معظم المقاطع الحوارية، توارد كلمة لم يرد أو بدائلها،

فينجم عن ذلك ما تطلق عليه جوليان ميرسيي (1996) [G.L.Mercier]، "الاشتغال المختل" للحوار<sup>(1)</sup>، عند دراستها للصيغ الحوارية في رواية ميرسيي وكامبي (Mercier et camier) لكيت. ومن بين النماذج الكثيرة في النص السردى، يمكن أن نبسط هذا المقطع:

"- أين سميرة يا عبد الله.

صارت مريضة زوجته. نائمة بلا قدرة. تسأله كل مساء حين يعود.

- يقولون أنها صارت في المحطات البعيدة تبيع المشروبات في القطارات. هكذا تردد بعد السؤال. ينظر إليها بلا حديث، تقول:

يقولون أنها صارت تظهر جالسة فوق السمافورات، تغني للقطارات العابرة والمسافرين فوقها.

ينظر إلى بقية البنات النائمات بلا لعب ولا حكايات.

يقولون أن مرسي رآها وأنزها، وركبا معا قطارا يحره حصان ذهب بهما إلى بلاد لا تعود القطارات منها مرة ثانية.

يشعر عبد الله أنه كومة حطام لا قيمة لها.

(...).

جميلة سميرة كانت يا عبد الله.

جميلة سميرة كانت مثل القمر. أبهى من القمر والنجوم. أشهى من نسمة صباح من شعاع ضوء فجر واهن (...). وجمال سميرة الباهر لا يجعله يصدق أنها يمكن أن تبيع المشروبات في القطارات" (ص. 98-99).

يتميز هذا المقطع الطويل بحضور كثيف لصوت السارد، فهو لا يكتفي بوضع مؤشرات إسنادية تحدد مرجعية الصوت، بل ينخرط في تأطير سردي لإنتاج الصوت أو للإحجام عنه، مما يجعله طرفا ثالثا في بلورة هذه الوضعية الحوارية. والواقع أن "عبد الله" لا يساهم في إنتاج الحوار، إنما يعوقه، باستمرار، بكفه عن الرد على إلحاح الزوجة وعزمها على نشوبه؛ وهنا يتدخل خطاب

(1) نلاحظ أنه لا ينشأ أي نقاش ترميمي [إلى درجة] بمنعنا الاشتغال المختل (Dysfonctionnement) للقنوات النطقية من تطبيق الحوار بمناه الخاص على تناوب شبه تنازعي بسبب الحروفات. حيث يتبادل كامبي ومرسيي حين يتوجه الواحد إلى الآخر، رفض دور المتلقي.

G.L.Mercier(1996), La parole romanesque, p.80.

السارد بين أصوات الزوجة ليحيل في البداية، على العلامات الخارجية لخلل الإشتغال الحواري: فعبد الله عوض أن يستجيب لصوت المحاور الآخر: الزوجة، يشرّد إلى فضاءات هامشية (عَملي وجه الزوجة / تحسره على بناته النائمت/ شعوره بالضيق) أو يعود لينشغل داخلياً، بمضامين هذا الصوت. وفي هذه الحالة الأخيرة، يفقد رده حواراً داخلياً يؤكد كلام الزوجة وينفي كلام الآخرين عن سُمرة، ليتضح أن شكل اشتغال هذا الحوار لا يمكن فصله عن التجربة المعيشة للشخصيات، حيث غالباً ما تنسحب إلى دواخلها، فيتعثر الحوار بينها. ومن ثم، يأتي السرد الذي يحرق الوضعية التلفظية الحوارية، كي يردم الثقب التي تحدثها صعوبة التواصل، بطريقة مباشرة، بين الشخصيات. والحال أنه، من جهة أخرى، ينقلت الحوار، أحياناً، مما يلزمه من تعثرات في اشتغاله المختل بشكل عام، فيكتسب طابعاً درامياً كما الحوار التقليدي:

- من أنت؟

وكان يوجه [أبو علي] حديثه لهذا الغريب.

- أنا جديد هنا. أوفدتني المصلحة أمس للعمل بدلاً من زيدان.

نظر الرجال إلى بعضهم في دهشة، قال آخر:

- ماذا نقول؟

- بدلاً من زيدان.

وتساءل ثالث:

وكيف عرفت المصلحة أن زيدان اختفى ورحلت زوجته، ثم متى أتيت؟

- أتيت في منتصف الليل أنا و زوجتي (...)(ص.104).

لا يعيد هذا الملفوظ الحواري إنتاج أحداث وردت في السرد، بل يقدم إخبارات على لسان الغريب. وإن أت على وجه الإقتضاب، فهي تتساق مع الإستراتيجية السردية العامة التي تعتمد على هذا العنصر، مما يجعله يكتسب جدته من مساهمته في تشكيل المادة الحكائية، وطرحه للموضوع الوحيد الذي يثير عدة أصوات في النص السردى.

نحسب، بشكل عام، هذه الأشكال الحوارية أهم مظهرات التواصل المباشر بين الشخصيات داخل النص السردى، بيد أن حجم انتشارها يتفاوت حسب توليد السياقات التلفظية التي توطن كل شكل حوارى. ويظهر أن الشكل الرابع يصوغ، بخلل اشتغاله، عدداً كبيراً من الحوارات. لكونه يتجاوب مع هيمنة التعبير الداخلى الذي يلائم هيمنة الأصوات الداخلية.

### 3- عن اللغة السردية:

يعود الاهتمام، ضمن هذه المقاربة، بقضايا اللغة السردية إلى كونها تندرج في صيرورة تحطيم الأشكال السردية التقليدية؛ وعلى الرغم من أهمية البحث فيها عن تعدد قيم الشخصيات ووعيها، فإن التركيز على جانبها الشكلي، سيشيح إمكانية الاستجابة لتوجه المقاربة في ملاحظتها لتمثلات الكتابة السردية الجديدة. لذلك، يمكن أن نلامس اشتغال اللغة السردية من خلال التوقف عند بعض مستوياتها التخطيطية، سواء من حيث الصياغة المعجمية، أو الصياغة التركيبية؛ وترتبط، عموماً، بلغة السارد الأول، بصفتها اللغة السردية المهيمنة، والمؤطرة للأصوات السردية الأخرى. والواقع أنها تتأرجح بين لغة مقتصدة ومقتضبة، وبين لغة تحليلية تتماهى مع لغة الشخصيات، مما يجعلها تخضع لتلونات الرؤية السردية وتنوع الصيغ الخطائية.

في المظهر الأول، تنزع اللغة السردية إلى التكثيف والإيجاز، فتلتقط المشاهد أو الأحداث ضمن متواليات سردية قصيرة، كما يبرز هذا الملفوظ:

توقفت سعاد في المنطقة الفضاء أمام العشش. تركت يد ليلى دارت بعينها في المكان. تاهت، انتشت. اهتز عطاها. رانت على وجه ليلى غبطة كانت منسية وضحكت عيناها بدمعتين لم يعرف سرهما أحد. زغردت سعاد. اهتز نبات الحلفاء. صدح كروان غريب مبكر... (ص.9).

فالجملة غالباً ما تستند إلى فعل الحركة، ولا تربطها بالجملة الأخرى أدوات الربط المعهودة، كما تمنح في الإيجاز إلى حدود صدورها في كلمة واحدة. ويبدو أن السرد يعتمد إلى مثل هذه التركيبية، عندما يكثف، في راهن التلفظ، مشاهد تطبعها الحركة؛ وهنا، تغدو لغة السارد دقيقة في صياغة الفعل الملانم للوضعية التلفظية، فيتحقق بين البنيات الفعلية نوع من التصادي يحفظ للمشاهد المنقول بإيقاعه وترابته عناصره.

في المظهر الثاني، تتأثر اللغة السردية ببعض صيغ الخطاب المستمرة، كالحكميات-الانفسية والحوارات الداخلية، والرؤى الحلمية، والتهيئة؛ مما يجعل لغة السارد تفقد، نسبياً، اقتصادها وإيجازها، لتعني، حسب الوضعية السردية، بنوع من التحليل والتقاط التفاصيل.

يبرز أن لغة تسريد دواخل الشخصية تنمهي مع لغة الصوت الداخلي، فتكتسب رقتها وشفافيتها ضمن ما تسميه كوهن (1981) 'العدوى الأسلوبية'<sup>(1)</sup>، ذلك أن معجم السارد وإيقاع السرد يتلونان بنوعية التعبير الذي تبلوره الشخصية: فبقدر ما تتوغل الشخصية في التماهي مع حالتها النفسية، بقدر ما تشحن اللغة السردية بحميمية معجمها. ومن ثم، تتشكل هذه اللغة بنية سردية مكونة، كلما سعى السارد إلى الانصات إلى صوت الشخصية المأزومة، كما لو أنها لغة تعيد التوازن، وتفك الضيق، وتعوض الحرمان: 'كم قالت [زينب] لنفسها أن الكون كاذب، يكذب عليها مرتين كل يوم حين يصبح كقلب بيضة كبيرة، وحين يمسي كصدفة معتمة. وأن حامد سيعود. لكنها كانت تنسى ذلك أيضا. وحين تحاول أن تصل إلى إجابة، لا تتذكر أن الأيام تمر سريريا، ولا تعطيها فرصة التفكير. ما تعرفه يقينا الآن هو أنها محاصرة بين الصدفة والبيضة!' (ص. 65).

وفي المظهر الثالث، لا تشكل هذه العدوى الأسلوبية إلا جزءا من العدوى الدلالية التي طبعت اللغة في علاقتها مع المادة الحكائية بشكل عام، إذ إن جذتها تكمن، أيضا، في انسجامها ومواءمتها مع نوعية التجربة المعيشة المستعادة، بكل أبعادها المكانية والزمانية والقيمية. لذلك، فالمعجم وشكل التركيبة السردية وإيقاعها، كلها عناصر ليست وسائط للتخطيب، فقط، بل تحمل في ذاتها لون هذه التجربة، بمعنى أن اللغة تغدو استراتيجية سردية تعكس في شكلها خصوصيات مضامينها. ومن ثم، ننحو إلى إقناعنا بأن وحده هذا الشكل يمكن أن يستوعب تجربة مجتمع قرية يعيش صيرورة انهياره الداخلي؛ وهو ما نلمسه منذ افتتاح السرد:

'لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر. أو يستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكت فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق، وينعكس فوق وحول نباتات الحلفاء تبدو كرماح لامعة. لم يروا الضوء وهو يرتاح باتساع الأرض الفضاء أمام العشب، وعلى يسارها، فيكشف وجهها الجامد، ويوسع لهم في الأمان...' (ص. 7).

في هذا الملفوظ، تتأسس علاقة شكل اللغة بموضوع التبشير على توصيف التجربة المعيشية الماثلة بتقيضها، فالتشخيص اللغوي الذي يبنى على أفعال النفي، يقدم مؤشرات المكان في علاقتها بالأطفال، بصفتهم شخصية جماعية يشدها الحنين إلى لقضاءات لم تعد قائمة في رهن التلفظ؛ وهذا المصدر الداخلي للرؤية يسم اللغة بطابعه، فتتدثر بمسحة شعرية تظهر المكان شحنة نفسية، أكثر من

(1) انظر كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 50.

كونه كتلة من العناصر المادية الخضة. لذلك، يخضع المعجم اللغوي لتموجات التوصيف والتشايه الشعري، مدشنا لشكل لغوي يقوض صرامة السرد ومباشرته.

والواقع أن هذا المنحى اللغوي يبرز في كثير من المواقع السردية، اهتماما بالغاً بتشفيف اللغة وتطويرها، حيث تنسج على انزياحات استعارية بالنظر إلى الدلالات المعجمية، لتؤنس الأشياء، فتخلق صوراً تحرق البنى السردية:

1. 'ينام الظلام فوق الكون ثقيلًا كالرصاص' (ص.8).
2. 'تتكسر على وجه ليلي أولى موجات الظلام' (ص.9).
3. 'أخذ يحدتها عن شفتيها المكتنزتين، ردفها المكورين، تديها الغاضبين' (ص.17).
4. 'عمال السكة الحديد مشقوقوا الجلد دائماً، ينام في مسام جلودهم بقايا المازوت اللعين' (ص.18).
5. 'ها هو الشتاء يضرب قلب الحريف ويحتل أيامه، والصيف بالكاد قد مضى. السماء فوقه متربصة كتلها السوداء كالماضي حين يكون ثقيلًا' (ص.132).

لا يمكن، إذن، معالجة اللغة السردية دون الأخذ بعين الاعتبار اعتماد المحكي على التبشير الداخلي: فهي أفق لتماهي لغة السارد مع لغة الشخصيات، ولتصادي نوعية التجربة المعيشة وتحققها الخطابي، كما أنها بنية سردية مكونة عند تلويها الاستعاري والشعري للسرد، مما يجعلها فضاء لتجديد الوعي بالكتابة السردية.

عموماً، نستنتج، من خلال هذا المحور الأول، أن محكي المسافات يبني مشروع تجديد شكله السردية على التعارض مع الشكل السردية التقليدي في عدة مستويات. إنه يعتمد، موازاة مع تجزئ المتن الحكائي، إلى تفتيت وحدة الحكاية إلى محكيات صغرى، كما يتسج عبر التشابكات الحكائية، والنقلات الفجائية بين سياقات سردية متعددة، فيستثمر تقنيات سردية تترك في تعقدها وتداخلها، التلقي التقليدي الذي ألف التحليل ووضوح الصيغ الخطابية. ثم إنه يجرب إجراءات التبشير الداخلي، بعيداً عن هيمنة رؤية السارد الأول، قصد تنويع مواقع الرؤية السردية. وأخيراً، يخلق فضاء نصياً لتداخل الواقعي والغرائبي والإيهامي<sup>(1)</sup>.

(1) للمستوى الواقعي ولما يمكن أن نسميه المستوى الإيهامي (العلمي، الاستهامي، الموموي، والتخييلي) نفس الوضع داخل المحكي. ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 101-102.



## II - الرهانات الزمنية الحكائية

ترتبط مقارنة اشتغال زمن المحكي، كما رأينا ضمن محور توجيه البحث في الفصل الأول، بكشف عملية تحييك عملية المادة الحكائية. ولا شك أن الميل إلى تجزئة البنية السردية، وتنويع تقنياته الخطائية، سوف يحكم علاقة زمن المحكي بزمن القصة؛ وهي العلاقة التي سنحاول لمس نسيجها، وشكل تأثرها بالتجربة الزمنية التخيلية.

### 1- تأطير البنية الزمنية الكبرى:

يحدد جونيت (1972) المحكي الأول في علاقته بالمستوى الزمني الذي يحتضنه، وكلما حدثت مفارقة زمنية، يندرج السرد في مستوى حكائي ثان. على أنه في نص سردي تشظي بنيتة السردية إلى بنيات سردية صغرى، في شكل أجزاء، لا بد أن تطرح قضايا تحديد محكيها الأول، لأن استقلال الأجزاء السردية بعناوينها الفرعية إقرار ضمني بعدم انتظام السرد تحت محكي واحد. ولا نتحدث هنا عن مرونة تحديد المحكي الأول، حيث يمكن أن نأخذ مفارقة زمنية هذه الصفة في حالة إدماجها لمفارقة ثانية، إنما نتحدث عن إمكانية تعدد المحكيات الأولى داخل المستوى الزمني الأول. لذا يجذر القول، نظرا لانتفاء الأجزاء إلى نص سردي-إطار، إن السرد ينتظم داخل محكي أول-إطار، باعتباره سياقاً لتوالد محكيات أولى مكونة، عند بداية كل جزء سردي.

يتوازي انطلاق المستوى الزمني الأول، مع انطلاق السرد في جزء الاحتفال:

أمام البيوت العشرين، بالضبط أمام العرش الصفيح التي تتقدم البيوت العشرين، والوقت مغرب تعجلت فيه شمس الحريف للرحيل، كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلى والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج<sup>(ص.7)</sup>.

يضبط هذا الملفوظ، بدقة، لحظة انطلاق القصة المستعادة. ويظهر أن التأشير الزمني يعتمد تقوياً يرتبط بعلاقة الصبية بالزمن: فعملية اللعب أو الكف عنه، تخضع لتعاقب الليل والنهار، وارتباطهما بفصلي الصيف والحريف. والحال أن هذا التقويم الزمني لا يحدد بداية الفترة التاريخية المستعادة، إنما ينم عن بداية تجهيل هذه الفترة، بصفته تمثلاً جديداً في التأشير لزمن القصة. غير أن إمكانية مجابهة هذا التجهيل تروهن إلى القدرة على تأويل التلميحات التاريخية المبثوثة في النص السردى-الإطار؛ وهي، بسبب نذرتها، تقلص فرص التعرف على الفترة التاريخية: فحتى أوضح تلميح يقتضي، بدوره، استثمار معطيات مرجعية، لمحاورة هذا النزوع التجهيلي:

1. 'ذهب علي إلى مبنى السكة الحديد وكان ملتاعا (...) سمع الناس يتحدث عن قوات تعبر الأسوار ومعارك ضارية بدبابات وطائرات. ورأى راдио صغير في يد أحد الركاب (...) إنه حين كان يذهب إلى الجسر مع أمه كان يسمع أغاني كثيرة، تنطلق من أكثر من راдио فلا يميز شيئا. وكان الراديو يعلن عن أرقام تهلل لها الناس ويتحدثون بفرح' (ص.172).
2. 'صارت المدينة مشغولة بأحاديث غريبة، فهناك سحق وهناك تأييد. بعض الناس يقولون لماذا كانت الحرب إذا كانوا سيأتون هنا؟ وآخرون يقولون إنهم يمضون في أماكن مختلفة من المدينة ويشربون الببسي أو يلحسون الجلاس في عز البرد' (ص.179).

لا يمكن أن نستصدر من هذين الملفوظين مرجعية تاريخية، دوغما لتحديد اسم المكان المرجعي. إنما السارد يسعى إلى تجهيل أيضا، هذا التحديد، فيقدم المكان البوري كالتالي: 'عشرون دارا على هامش المدينة، يحدها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات' (ص.18).  
وتعزز شخصية 'علي' مسعى السارد، بإجابته الشرطي الذي سألته عن بلده:

- 'من أين الضبط؟'  
- لا أعرف. صدقني عند آخر حدود القطار وجوار البحيرة. وتمر علينا قطارات كثيرة يركبها الجنود والخوارج' (ص.165).
- وكان يمكننا أن نظل هذا المكان على طول السرد، مكانا غفلا، لو لا ظهور أصوات تحدد الدائرة الكبرى التي ينتمي إليها:
1. 'زيدان يقول دائما، كانت الكوليرا تحتاح مصر كلها، والجدري ينفرد بقرتنا، والنتيجة فوز الجدري بالجولة' (ص.13).
  2. يتساءل الشيخ 'مسعود' أي قطار هذا الذي يسبب كل هذا الشقاء؟ يقولون إنه قديم منذ أيام اسماعيل باشا' (ص.33).

تحضر القرية، إذن، بورة تنشأ إليها الصحراء والمدينة، لتمثل مكانا استعاريا لكل قرية مصرية مهمشة؛ وعلى ضوء ذلك، سندفع بالتأويل إلى موضوعة ملاحظات شخصية 'علي' في الملفوظين المنطلقين، على مسار التاريخ المعاصر: فالملفوظ الأول يشير إلى حزين، تقع الأولى ذاكرة للثانية، على أنهما لا بد أن تكونا مقاربتين، كي يتمكن المبشر: 'علي' - نظرا لعدم خروجه بعد من

مرحلة الطفولة- أن يعايش انعكاسات الثانية، ويتذكر الأولى. ولأن هذه المؤشرات النصية ليست كافية لاستكمال التأويل، فلا بد من إعادة ربطها بمؤشرات الملفوظ الثاني، حيث يمكن أن نقرأ في تساؤل الناس عن جدوى حصول حرب يعقبها صلح، إشارة تاريخية إلى ما يسمى في التاريخ المصري بعهد الانفتاح، بكل امتداداته الدلالية والاقتصادية والاجتماعية والقيمية. ومن ثم، تشكل حرب 1967 وحرب أكتوبر 1973 وبداية هذا العهد، القضاء الزمني المرجعي للقصة المستعادة. ولا يجب إغفال أن هذا التحديد يرتبط ببداية المحكي الأول التي تحكم مدة زمن القصة، كما سنرى بعد قليل.

بيد، إذن، أنه لا يمكن تحديد الفترة الزمنية المستعادة إلا بولوج عملية تأويلية ومقارنة لنهج التلميح والتحويل في وضع مؤشرات زمنية ومكانية. ولعل النزوع إلى التأثير الداخلي يحضر إرغاما معرفيا في هذا التأثير الزمني، فلا يثبت النص السردى إلا ما تستطيع الشخصيات أن تفهمه أو تسمع به أو تلاحظه، مما يؤسس لشكل جديد للإحالة على الواقع المرجعي. ومن جهة أخرى، يرتبط تحديد مدة زمن القصة بمتابعة الحيط الزمني الذي يرتبط بالمقاطع الزمنية للأجزاء السردية، ضمن راهن التلفظ.

ينطلق الجزء الثاني: التحولات بالمقطع السردى الموالي:

انتهى عام. ربما أكثر أو أقل. الأعوام هنا علامتها المطر. والمطر يهطل منذ أيام. والليلة هجع الكون في صمت خائف. توجست بعض القلوب من الصباح، تماما كالعام الماضي، ولم يكن في الليل حركة، فالنوم أخذ بأغلب الحجرات" (ص.39).

يمكن اعتبار هذا الملفوظ ميتا-خطابا زمنيا، لكونه يحمل مؤشرات زمنية على تمفصله داخل زمن القصة، إذ يعود التقويم الزمني المعهود لدى مجتمع القرية، ليحدد بوضوح النقطة الزمنية التي استأنف منها السرد. وإذا ما عدنا إلى الجزء الأول، نجد أنه ينتهي عند إشارة زمنية لا تطيل مقطعه الزمني لأكثر من ليلة واحدة: "وفي الصباح عرفوا جميعا، كيف انتهت الليلة وكيف بدأ يوم عودة القطار" (ص.35)؛ وهو ما يجعل المدة الزمنية التي مرت من تلك الليلة مدة محذوفة، لتستنفد القصة عاما من زمنها، مسرعة بقوة إيقاع السرد على المستوى الزمني الأفقي، فتمتد داخل مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا؛ ثم ينسحب الخط الزمني إلى الأمام، عند الانتقال إلى الجزء الثالث: خروج، بعد حذف فصل من زمن القصة: "انقضى الشتاء ولم تقل النساء للأطفال أن مياه البحيرة تصل بالليل إلى الاعتبار" (ص.85)، لتتوالى ثلاثة فصول زمنية تمدد، خلافا للمقطعين السابقين، مقطعه الزمني.

بيد أن هذا الخط الزمني التصاعدي، سينكسر في بداية الجزء الرابع: الصحراء، لأن المحكي الأول ينطلق من نقطة زمنية تشد في صلب المدة الزمنية المستنفدة: "يدركان ذلك جيدا الآن بعد عام من رحيلها" (ص. 126). إنما لا يمكن تحديد طول مقطع الزماني، لكونه ينتهي بإشارة زمنية مفتوحة: "مرت بهما أسابيع لا يعرفان عددها" (ص. 149). ويظهر أن هذا المقطع الزمني يعود فوق الخط الزمني الذي يصل الجزء الموالي: المدينة بالجزء الثالث: خروج؛ على اعتبار أن "علي سيكتشف في المقطع الزمني للمدينة الذي استنفد عاما كاملا: بعد انقضاء عام كامل (...)" قرر أن يعود في الصباح" (ص. 181)، موت حامد و"جابر"، كما رأينا في المحور الأول.

أما الجزء الأخير: القيامة، فيمكن اعتباره استمرارا زمنيا لجزء: المدينة، حيث لم يحدث سوى فراغ زمني بسيط، عند الانتقال إلى المحكي الأول الجديد، والذي سيمتد في مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا.

يظهر، بشكل عام، أن المحكيات الأولى المكونة تمتد داخل مقاطع زمنية متفاوتة الطول، وتبلغ مدتها العامة ستين على الأكثر، وإذا أضفنا إليها الزمن المخلوف، ستغدو مدة زمن القصة أكثر، بقليل، من ثلاث سنوات.

## 2- اشتغال الزمن الحكائي الداخلي:

نسعى، ضمن هذا المستوى التحليلي، إلى مقارنة التشكيلات الزمنية عند إعادة توزيع المادة الحكائية المستعادة. وسنحاول ربطه بالنتائج السابقة، من خلال تفكيك شكل المقاطع الزمنية للأجزاء السردية، تبعا لمستوى إجرائيتها في كشف الاشتغال المتنوع لزمن المحكي.

### 2-1- صيغ الترتيب الزمني

يمكن القول إن لعبة الانتظامات الزمنية الداخلية تتأثر بإرغامات تشظية البنية السردية، واختيار تنويع مكونات الزمن الحكائي، فعلى مستوى ترتيب الأحداث تنوع إجراءات الزمنية، في ظل التقسيم السردية، حسب منطق تشكل المادة الحكائية في كل جزء: في جزء الاحتفال، حيث يقف مجتمع القرية، بسبب نيا قدوم القطار، على عتبة الانتقال إلى تجربة زمنية جديدة، يظهر أن بدايات المحكيات الشذرية تتوالى وفق تنام كرونولوجي؛ إذ إن التمهصلات الزمنية لليلة واحدة، تعكس، كرونولوجيا، تمفصلا آخر داخل الوحدة الحكائية (الاحتفال): فالقسم الافتتاحي: الأطفال

يرتبط بزمان المغرب؛ وهي النقطة الزمنية التي ابتداء منها القسم الثاني، ليلى وسعاد، لينتهي عند نهاية صلاة العشاء (ص.12). ويشد القسم المجاور: زيدان هذا الخيط الزمني ويسحبه أفقياً، إذ يبدأ حين أقبل زيدان بعد صلاة العشاء (ص.13). وينتهي حين كانت تمطر في الخارج (ص.17). ثم يبدأ القسم: عبد الله من هذه النهاية: المطر صار شديداً ومضت ساعات على احتفال النساء (ص.18)، فيسند إليها، كرونولوجيا، القسم: علي، عبر هذا الملفوظ، كانت ليلى قد عادت في الوقت الذي كان علي يسأل لماذا تخرج حين يقترب الفجر، وأين تذهب؟ (ص.23)، ليختم الجزء بالحكي الصغير: الشيخ مسعود الذي انطلق حين بدأت الليلة توشك على الإنتهاء (ص.28).

يرز، إذن، أن التطور الكرونولوجي لا يحدث، هنا، داخل الحكيات الشذرية، بل يستهدف البنية الزمنية الكبرى داخل الجزء السردى. لذلك، سنقترب من البنية الزمنية الصغرى للأقسام الحكائية، لإبراز شكل اشتغال المفارقات الزمنية عند توسيعها للمقطع الزمني القصير.

ينجلي أول تكسير زمني، في النص السردى، ضمن هذا المقطع:

كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلى والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج.

لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر أو يستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكب فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق... (ص.7).

يمثل إنهاء الأطفال لعبتهم، وشروعهم في الانسحاب إلى بيوتهم، نقطة بداية الحكي الأول. ومحدوث نكوص إلى الورا، يحدث استرجاع زمني خارجي، يوضح عادة الأطفال طوال الصيف. ويمتد مدى هذه المفارقة إلى رهن التلطف، مما يجعلها ليس، فقط، إتماماً وتوضيحاً لحدث سابق، بل هي، أيضاً، خطاب استرجاعي-مقدماتي، لأن المقاطع التي تلي هذه البداية الاسترجاعية، تثبت هذه الوظيفة الجديدة: لم يبلغ فيه [الصيف] صبي، لم يعرض على وسادة أو يرتج سرير. لم ترقص جنيات البحر لأحد. ولم تأت عصافير الغرب أم تنصب فناخ (ص.8).

من ثم، يرتبط الاسترجاع الخارجي بالحكي الأول ارتباطاً عضوياً، لكونه يهيئ للتحويل الذي ستعرفه القرية إثر نبا قدوم القطار. ويتدشن ذلك، عند العودة إلى حاضر التلطف، بقطع الأطفال لعاداتهم:

وفجأة كف الصبية عن الانسحاب. رأوا الأمهات خارجات من الدور مقبلات نحوهم (ص.8).

لا يمكن فصل شكل تظهر المادة الحكائية زمنياً، عن طبيعة التجربة التي تعيشها الشخصيات: فمجيع القطار، بعد غياب طويل، سيحرك مجتمع القرية سواء إلى الفعل، أو إلى رسم خططات مستقبلية، أو يرهن بعض الشخصيات للتذكر؛ مما يجعل الأزمنة تمتزج، خلفه انقطاعات في التطور الكرونولوجي، وانتقالات فجائية بين المقاطع السردية. ومن نماذج ذلك ما يلي:

"خلفها [ليلي] الخجل. أمها جوارها تبتسم. أول مرة تبتسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يفرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة. غدا سيصطاد طائر أبو ذيل' الطائر الأحق الغريب. سيفقر له يغريه. سيفزع فخاخه في دائرة واسعة (ص.11).

تتجاوز في هذا الملفوظ جل فعلية تشخص، في اقتضاب، لحظة من مسار الاحتفال بنيل احتمال قدوم القطار. وتكشف في بنيتها الزمنية شحنة نفسية تتم عن تحول في إحساس الشخصيات بالزمن. بيد أن مفارقة زمنية استباقية تحدث عند إعلان الطفل عن مشروعه، وتأتي ضمن حوار داخلي يحوله السارد إلى خطابه؛ مما يجعل نبرة الصوت تمجاري شغف الطفل بالعودة إلى نشاطه القديم الذي يظل رهينا بصدقية نيا عودة القطار. وفي حالة تعدد عودته، ستتحيل توقعات الطفل مشروعا ذهنيا فقط، ليرز أن طبيعته الداخلية، كحوار داخلي مسرود، تبقى دون وظيفة تعويضية أو تكرارية، لأنه لا يندرج ضمن بناء حبكة تقليدية، بل يشخص انشغالات ماضيه، يريد الطفل أن يتحقق من جديد. ولئن لم يتحقق هذا الاستباق الزمني، كما لم تتحقق معظم الاستباقات داخل النص السردية، لإرغامات دلالية (إفشال مشاريع الشخصيات)، فإن استباقين زمنين يتحققان لإشتغالهما وفق استراتيجية جديدة: يرتبط الأول بشخصية ناظر المحطة:

"لكنه قال. سأقص الحكاية يوما من أولها (ص.45)، وسيحقق في جزء القيامة: فيشكل بنية سردية يستعيد ضمنها ناظر المحطة لـعلي' تاريخ القرية. أما الاستباق الثاني، فيفتح جزء المدينة: لم يكن علي مندهشا حين عاد ورأى ما رأى (ص.161)، لأن نمو السرد سيفضي إلى الشذرة السردية التعليقية ذاتها: لذلك لم يكن مندهشا حين عاد ورأى ما رأى (ص.193)، مما يدل على أن السارد يشير، في راهن التلطف، إلى الموقف المستقبلي لـعلي' من تحولات قريته، ليغدو الجزء السردية تبريرا حكائيا لهذا الموقف، حيث إن ما يكتشفه علي' داخل المدينة، يرسخ فيه، تدريجيا، قناعته بدمار قريته، كأن تحولات المدينة ستعكس عليها. لذلك، تتكرر وسط السرد الإشارة إلى هذا الإنطباع: أدرك أكثر من أن وقت أن ما سيجله حين يعود لن يدهشه (ص.175).

وبشكل عام، إذا كان البناء السردى التقليدي يتجنب الاستباق الزمني ليتفادى التشويش على التطور الزمني الكرونولوجي لحبكة موحدة، فإن النص السردى الحالى يوظفه، في ظل تعدد الحكايات وتشظي المقطع الزمني الأفقي، كعنصر بئاني لفضاءات دلالية وجمالية؛ حيث يغدو وسيطا زمنيا لمناوشة التطورات الزمنية المحلية، ولإبراز تعثر مشروع الشخصية. والحال أن حجمه يبقى ضئيلا جدا، مقارنة مع حجم التفسيرات الزمنية الاستراتيجية التي ترتبط بطبيعة الشروط الاجتماعية، حيث تنسحب الشخصيات إلى دواخلها، فينكص السرد إلى الورا، تساوقا مع استناد النص السردى على التبئير الداخلى. فما هي مظهرات التفسير الزمني الاسترجاعي؟.

في البدء، يمكن أن نوظف مفهوم الزمن التذكاري<sup>(1)</sup> - على الرغم من أن بول ريكور (1984) يتناوله في سياق آخر<sup>(2)</sup>، لمقاربة الشكل الاسترجاعي في جزء الاحتفال وجزء المدينة: في جزء الإحتفال، يحدث هذا التفسير الزمني، في غالب الأحيان، لاستعادة فضاءات ترتبط بقطار الكنسة. ومن نماذج ذلك، نورد هذا المقطع السردى:

كان مصطفى ينظر إليها من فوق حافة الكوز وهو يشرب. أعاد لها الكوز مسحت له فمه. قبلته. غطته وهي تبكي. هل يفهم مصطفى؟ إذا كان لا يفهم، فلماذا يكره حضور عرفة؟.

فاجأها وهي تتسلل إلى السبنة. أغلق بابها قبل أن تهرب (...). قالت إنه قطار كنسة قال القانون هو القانون<sup>3</sup> ترسلت إليه مرة واحدة، ثم قالت لنفسها ولو. مالت لمحوه بسرعة حتى أنه ظنها ستخدعه. تراجع وقال اخلعي ثيابك أولا. وجدها طيبة. رفعت جلبابها من الأمام. لم يكن تحته شيء (...). وجدت مصطفى تحت السلم واقفا يبكي. لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان.

كان مصطفى قد نام. أقبل زيدان يغسل يديه... (ص. 16-17).

يمكن القول إن اتساع الفراغ الذي يفصل بين الفقرتين الأوليتين يضمّن انتقالا فجائيا إلى الماضي الخارجى، حيث لا يرفع الالتباس عن الطابع التفسيرى للفقرة الثانية، إلا فعل التقدم في

(1) في رواية Mrs Dalloway لولوف [V. Woolf] يرصد ريكور (1984)، ماسميه الزمن التذكاري (Temps monumental) في مجموعة من الأماكن ذات بعد تاريخي (أثري)، حيث يحاول أن يربط بين صور السلطة والقوة التي تفرزها هذه الأماكن بالزمن الحلي الذي تعيشه الشخصية.

(2) انظر ريكور (1984)، المرجع السابق، ص. 158-159.

القراءة. وعند ربط ذلك بإرغامات الصيغة التذكيرية للتكسير، نحضر عودة القطار زمنًا تذكاريًا يمارس سلطة أخلاقية علي شخصية زينب، فيرغمها على إعادة طرح علاقتها مع القطار. إذ ليس تساؤلها عما إذا كان ابنها مصطفى، يعني مغامرتها الجنسية السابقة مع عرفة، إلا تجسيدا لعودة انشغالها، في الزمن الحاضر، بعودة القطار. ومن ثم، تشكل البنية السردية الاستراتيجية تفسيراً وتوضيحاً لانشغالها بهذه السلطة الأخلاقية؛ وهي سلطة إذا ما خضعت لها، ستعرقل تحقيق مخططاتها المقبل: غدا ستقفز فوق العربات (...) سيحميها عرفة (ص. 16).

وفي جزء المدينة، ينبثق الزمن التذكاري من المشابهات والمقارنات التي تقوم بها شخصية علي، بين الفضاءات الحالية والفضاءات القديمة، حيث ينكسر الحكي الأول الذي يتابع مسار اكتشافات علي، لتتم استعادة مواقف وأحداث ماضية، كما يجلي هذا الملفوظ:

عند نهاية السلم، رأى القمر جميلاً يكشف السطح فيبدو كبحيرة من النور. ويبدو الكشكان كمحطتي سكة حديد صغيرتين متباعدتين. وكان ضوء القمر ساطعاً بهياً حتى لأحس وكأن القمر يسكن داخل صدره.

حين كان القمر يسطع فوق البحيرة كانت المياه تلمع أمام عينيهِ ويقول لنفسه إن الأسماك الآن ترى بعضها، فالقمر لا بد يضيء لها الدنيا المظلمة تحت الماء. ويتخيل الأسماك وهي تسبح هناك متشبة بالنور وترقص، وأزواج منها تنفرد لتحدث بعيداً وتلهو كان القمر يفسد فقط ألعاب الاستخفاء (...) كان يجلس فوق الأرض ويتكلم حول نفسه بطريقة تجعل خياله تحتّه ... (ص. 169).

يظهر أن القمر، بحكم ديمومته، يمارس سلطة جمالية ما فتأت أن دفعت شخصية علي إلى إجراء مشابهة بين فضاءين متباعدين: السطح والقرية. لذلك، فالقول بأن القمر يجسد زمنًا تذكاريًا، يعني عودة سلطته الجمالية، لتربط علي بفضاءات مضت، يبدو أنها ترتبط بفترة استفادة مجتمع القرية من قطار الكنسة الغائب. من هنا، يأتي الاسترجاع الزمني خارجياً، فيحمل، بحكم التبشير الداخلي، طابع الحنين. والحال أنه يتبلور بنية سردية لا تستهدف، فقط، توضيح جمالية المشبه به (البحيرة تحت ضوء القمر)، بل تتوغل في استعادة تصور علي للحياة داخل البحيرة المضاءة، كما تبسط ألعاب الطفولة، وكيف يراوغ علي أشعة القمر الذي يطل عليه في زمن حاضر التلغظ.

يبدو، إذن، أن الاسترجاع الزمني لا يحدث، في هذا المستوى، استجابة لنقص في تغطية حدثية، يتم اسدراكه، بل يأتي لإرغامات مياقية ترتبط بالمنظور السردى، وبالرغبة في إثراء التخيل.



وفي مستوى آخر، يخضع ترتيب الأحداث لإرغامات التجربة الزمنية المعيشة: فكلما ازداد ركود هذه التجربة، كلما ارتكس الزمن الحكائي إلى الوراء بحثاً عن فضاءات الفعل والحركة، إذ لا يمكن بناء مسار حكائي لشخصية منكشحة على نفسها أو مستلقية أو مسجونة، ما لم تكن ذاكرتها خزاناً للحدث، والاسترجاع مسلماً وتقنية لتخطيه.

يخضر الليل، في معظم الأحيان، إطاراً زمنياً ينضج شروط التكسير الزمني، حيث تتحرك ذاكرة الشخصيات عند هدوء حركتها، فيغدو زمن حاضر التلفظ سياقاً للإشارة إلى الوضع الجسدي الثابت، بينما يتزلق السرد إلى المستوى الزمني الثاني، كي يشهد المادة الحكائية. وهذه بعض نماذج اشتغال الاسترجاع ضمن هذا السياق:

1. 'يقرفص [علي] ويضم ركبته إلى صدره (...)' يذكر دائماً الصيف الأسبق. كان يسهر تحت المصباح الوحيد أمام بيت المفتش، يجهز الشص لصيد الأسماك صباحاً والفخاخ لصيد العصافير عصراً. وفي المساء كان يذهب إلى البحيرة غير وجل... (ص. 24).
  2. 'كل ليلة تتعري سعاد فتقبل عليه. لكن السرير لم يعد عليه أحد' (ص. 40).
  3. 'قررت سعاد أن تترك المرأة، فدموعها وصلت إلى قدميها. وتصعد جوار بعلها فوق السرير' (ص. 40).
  4. 'كانت سعاد قد صعدت فوق السرير. وقالت لبعلها إنها ستسقيه من شرابها الطهور الآن. ثم قالت باختصار ما مرت به الأيام' (ص. 46).
  5. 'استدارت تلتف حول زوجها الذي مات. دفنت وجهها في الوسادة فوق وجهه' (ص. 47).
- يمكن القول إن هذه الملفوظات القصيرة التي تحيل على حركة شخصية 'سعاد'، تتراتب، كرونولوجياً، داخل المحكي الأول؛ غير أنها لم تخلف سوى مشهد التعري والاستلقاء على السرير. وبين كل ملفوظ وآخر، يتحول القسم الحكائي إلى بنية سردية استرجاعية.
- ونهاجم الذكريات ليلى 'بدورها، فور استلقائها فوق السرير قصد النوم: "ما كادت ليلى تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها كم كنت قوية الليل هل نسيت فريد فعلاً؟".
- كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها' (ص. 78).

ويضم هذا الاسترجاع مفارقة أخرى، فيحدث ما يطلق عليه جونيت (1972) الإدماج المركب<sup>(1)</sup>، لأن السرد يتقل إلى مستوى زمني آخر، عند توغل ليلى في تذكراتها: منذ موته، وهذا ما أدركت أنه يحيرها، تفكر لماذا لم يقل لها شيئا إلا في الليلة الأخيرة؟. أقول لك يا ليلى شيئا لم أقله لأحد أنا لست متكبرا ولا مغرورا... (ص. 78-79).

أما عبد الله، فحين عاد في المساء فوجد زوجته تصرخ بسبب رحيل سميرة، فذلك يستتبع، وفق هذه الإستراتيجية الزمنية، تكوينين متتابعين:

أولا، الإشارة إلى الوضع الجسدي للشخصية: ضاع من عبد الله في النهاية كل شيء، وانهى فوق أقرب أريكة والحذاء الثقيل يؤلم قدميه (ص. 95).

ثانيا، الفصوص في الماضي عبر التساؤلات: يتساءل عبد الله دائما لماذا تعلق قلب ابنته بمرسي دون غيره من الرجال. ذلك المسافر بالليل والنهار، الراحل في عين الشمس وقلب الهواء، وبين الحلاء والعمران؟. وكثيرا ما تذكر حوادث وقعت للمسافرين فوق القطارات. ففي إحدى القرى كانت عصابة لصوص تسرق القطارات بطريقة مبتكرة... (ص. 95).

ومن جهة أخرى، ينقلب الليل لظروف معينة، إطارا زمنيا للحركة، ويحضر النهار فضاء للسكون واللاحركة، كما نجد في جزء: الصبحراء: يقول جابر لنفسه أبعد عام من العمل والوحدة، يكون علينا أن نعبر الحدود على أقدامنا، ونسير بالليل وننام بالنهار؟ (ص. 126).

على أن السرد ينكص، هنا، تبعا لاشتغال الإرواليات الذهنية للشخصية، إذ يتلبور، في راهن التلفظ، حسب نوع استجابتها لشروطها الزمنية. ومن ثم، لن يحول السير (الحركة)، نظرا لظروفه القاسية ورتابته، دون تذكر الشخصية لماضيها عبر الحوار الداخلي:

قال الدليل النجوم كثيرة الليلة. قال حامد في نفسه ما بالها لا ترائنا كما نراها؟ وكان يعرف أن قدميه لن تستطيعا حمله بعد اليوم. أه عربة المفتش. ما أكثر ما سقط مهدودا تحت شجرة التوت عند مكتب المفتش القريب من محطة السكة الحديد، وخلع حذائي ليعرض قدميه للهواء، وكان جابر يفعل مثله وينظر كل منهما إلى الآخر ضاحكا (ص. 130).

(1) انظر المقدمات النظرية.

أما خلود الشخصيات إلى الراحة، فيؤسس علامة على استرجاعات زمنية: لكن أحدا منهما لم يكن يسمع ما يقوله الدليل. كانا قد ناما يغطان بقوة وهو مستمر في الحديث. تعجب كيف أنه لم يسمع غطيتهما... (ص. 137).

فالدليل، في رهن التلغظ، يتحدث عن حكايته مع الصعيدي الذي هربه (ص. 136-137)، بينما حامد و"جابر" نائمان. وفي هذه الحالة، فزمن المحكي سينكسر إلى الوراء، لأن السارد سيشير، لاحقا، إلى أن الشخصيتين تحلمان<sup>(1)</sup>:

"ففي الوقت الذي رأى حامد ما رآه الليلة الأخيرة قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان" (ص. 140). غير أن السارد يخطب الحلمين في صيغة تغدو علة لتغيب الشخصيتين عن الفعل والوعي معاً؛ على اعتبار أنه لم ينتظر إلى أن ينتهي الحلمان ليدرجهما في الخطاب، بل يسترجع ما تحلم به الشخصيتان، ليس بالشكل الذي تخرجه تخيلتهما في رهن التلغظ، إنما باستعادة المادة الحكائية، كما مرت في الماضي المرجعي، وفق ما فصلناه في المحور الأول؛ وهي المادة التي سيتم سردها في تسع صفحات: (137 ← 146).

وفي المستوى الثالث، تحدث الاسترجاعات الزمنية في تساق مع رفض السارد التطور الزمني الكرونولوجي للأحداث، حيث تتوالد بنية حكاية، وفق دوائر زمنية متفاوتة المدة: فالنقطة الزمنية الحاضرة التي تنعرج هذه الدوائر عند حدودها لا تتزحزح، بينما تتغير الحدود الخلفية حسب نوعية التكسيرات الزمنية.

تتحقق الدائرة الزمنية في جزء: الصحراء انعكاسا للحركة في المكان:

1. "لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم القفلا القائمة وسط الصحراء من جديد" (ص. 148-149).
2. "لم يتخيل أحدهما أنه سيعود ليقابل هذا المهرب مرة ثانية. أقصى أمانيهما بعد أن قتل الدليل وثاها كان الموت. ظلا شهرا يدوران على غير هدى..." (ص. 150).

(1) "إن الحلم، بدون شك، هو الماضي؛ ولا يتناوله الوعي التكلّم إلا بمجرد ما يكتمل زمن تظاهرة. وأن نقول حلما يعني أولا أن لحظة التجربة الحلمية قد انتهت".  
غوليت (1993)، المرجع السابق، ص. 261.

يُحيل الملفوظان معا على الرضعية التي انتهى إليها المسار الحكائي لشخصيتي: 'حامد' و'جابر'. وإذا كان الملفوظ الأول يفتح على بنية سردية تتطور للحظات داخل رامن التلفظ، فالملفوظ الثاني، يفتح على استرجاع زمني داخلي تام يحقق دورة زمنية بالإشارة إلى لحظة اللقاء بالمهرب: 'وفي منتصف الليل دخل إليها المهرب الكبير' (ص. 153)؛ وهو ما يتعزز بالإحالة، من جديد، على الوضع الجسدي ذاته: 'لم يفكر أي منهما أن يغير من وضعه. يبدوان وهما منطرحان في الركبتين المتباعدين، كأنهما شيان مهملان' (ص. 153).

غير أنه، داخل هذا الاسترجاع الداخلي، يحدث استرجاع خارجي يدمج، بشكل مركب، المستويات الزمنية؛ مما يوسع المقطع الزمني الاستيعادي: 'سمعا كثيرا وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يآكون لحوم البشر...' (ص. 150).

وفي جزء القيامة، يعود سبب تقزيم المقطع الزمني للمحكى الأول إلى النزوع نحو تدوير زمنية ترتيب الأحداث، ذلك أنه يفتح على لحظة وداع ناظر الحطة لـ'علي': " - لا تبتس. فها هو بائع الروبايكا يأتي من المدينة بعربته وحماره ويمكن أن يحملكما إليها (ص. 197).

وستكرر، لاحقاً، الإشارة ذاتها إلى البائع: "أشار ناظر الحطة إلى بائع الروبايكا القادم من بعيد (ص. 215).

وبين هاتين الإشارتين المتحتمتين في زمن القصة، تتبلور بنية سردية استرجاعية يخرقها، بدورها، مستوى زمني آخر، فتتشكل استرجاعات أخرى مركبة، بإدراج الحكايات التي يرويها ناظر الحطة لـ'علي':

1. "ما حكاه الناظر عن أول قطار جاء هنا منذ مائة عام، تاريخ لم يذكره أحد. حتى ولا الشيخ مسعود الذي كان عالمهم" (ص. 202).
2. تحدث بعد ذلك ناظر الحطة بالذي قالته سعاد" (ص. 209).

الحاصل أنه يمكن مواصلة إبراز أشكال دائرية أخرى في زمن المحكي، لتظهر أنها إلى جانب المستويات السابقة، تغرز، داخل البنية السردية، مفارقات واختلالات عميقة، حيث تقلب ترتيب الأحداث والمشاهد، تبعاً لاختيارات وإرغامات عديدة تصب كلها في تقويض مفهوم البناء الزمني

التقليدي للحبكة (لحظة العرض، لحظة الذروة، لحظة التنوير). ومن ثم، تمتزج الأزمنة، محدثة تداخلا بين الحكايات المكونة، فيتأسس زمن المحكي، ضمن البنية السردية المنشطية، إحدى عناصر الربط الداخلي.

## 2-2- الحركات الزمنية:

سنحاول ضمن هذا المستوى التحليلي، ملامسة جوانب أخرى في الزمنية السردية من خلال الوقوف عند تقنيات زمنية، تناوها جونيت (1972)، ضمن محوري المدة والتواتر، لقياس سرعة السرد وضبط التكرارات الحكائية داخل المحكي. ولا شك أن اشتغال هذه التقنيات يرتبط بالمنظور السردى والصيغ الخطابية، وبنظام الأحداث، وبمجم المقطع الزمني لكل جزء سردي ضمن راهن التلفظ.

يشكل التلخيص حركة سردية تسرع زمن قراءة المادة الحكائية لمدة زمنية طويلة. ويظهر في هذا النص السردى أن الأشكال التلخيصية التي يزخر بها النص لا تقوم بهذه الوظيفة الإيقاعية، على اعتبار أنها لا تختزل المحكي، إنما تقدم بنية سردية مقتضية لأنشطة يومية لتجربة معيشة واعدة. وبذلك، فإنها تثبت كما يقول جونيت (1972) من نمط تحليلي آخر، يطلق عليه التكراري المتشابه [Iteratif]<sup>(1)</sup>، كما يجلي هذا الملفوظ:

'صارت للحياة حدود بسيطة، الرجال يخرجون مع الصباح لإصلاح القضبان. ولقلة القضبان لا يوجد عمل كثير، في العصر يصطادون السمك. الأطفال يصطادون في الصباح العصافير وفي العصر السمك' (ص. 110).

أما التلخيص الزمني، بمعناه الخالص، فحجم انتشاره الضئيل لا يتيح له إمكانية لعب دور تغيير السرعة، خاصة أنه يرتبط، ضمن الأجزاء السردية ذات المقاطع الزمنية الطويلة (خروج والصحراء والمدينة)، بالمفارقات الزمنية الاسترجاعية. ومن نماذجه الواضحة، نعرض هذا المقطع:

'مرت ثلاثة أيام وهي تحاول مرتعشة منهكة أن ترعى الأطفال الثلاثة. كان في البيت قليل خبز وجبن قديم. سألوها كثيرا عن أهمهم، فقالت إنها سافرت وستعود بعد أيام قليلة (...)' في مساء

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 132.

اليوم الثالث، تساءلت ما معنى هؤلاء الذين بقوا يعملون بعد رحيل زينة الرجال؟ (ص. 103-104).

يبرز أن تلخيص الأيام الثلاثة في فعل رعاية الأطفال، لم يفتح على تطور زمني كرونولوجي، بل يحدث نكوص إلى الوراء لاستعادة المادة الحكائية التي يلخصها المقطع. ولئن ظهر هذا الاسترجاع الزمني، بدوره، تلخيصا، فلأنه استرجاع داخلي تام ينتمي إلى تجربة معيشة راکدة، يسودها المحكي التكراري المتشابه.

والحال أنه، في مقابل تراجع الوظيفة الإيقاعية للتلخيص، يشتغل الحذف حركة سردية تسرع السرد على المستويين الأفقي والعمودي: فإذا كان على المستوى الأول، كما رأينا ضمن الحديث عن أثر التجزيء السردى على زمنية المحكي، يحتل كثيرا الفترة الزمنية المستعادة، فإنه على المستوى الثاني، يضاعف هذا الاختزال بتقليصه مدة انتشار المقاطع الزمنية الممتدة في رامن التلطف، كما تجلّي هذه التحديدات الزمنية:

1. "لكن الأيام مرت تغير نسيم الجو فلم يعد حارا. لقد مر الصيف بأكمله. جاء الخريف باردا، وبدا كأن الشتاء يتجمع في الأفق" (ص. 113).
2. "يقول حامد للدليل، مضى علينا شهر يا فتوحة، ألا نقرب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟" (ص. 129).
3. "مرت سبعة أيام نفذ فيها الطعام" (ص. 130).
4. "كل منهما ينظر إلى الآخر منذ ساعة تقريبا ولم تنزل نظراته بعد. ولم يكن هذا هو اليوم الأول لهما. مرت بها أسابيع لا يعرفان عددها" (ص. 149).

وعموما، يشتغل الإيقاع الزمني وفق هذه الوتيرة السردية: فكلما امتد المقطع الزمني للجزء، كلما كثرت الحذوفات، وكلما صغر وتكتل، تنكشف الاسترجاعات، بغية توسيع البنية الحكائية خطابيا وزمنا. ومع ذلك، يلاحظ أنه كلما حدث حذف زمني، يتكسر الزمن استرجاعا، قصد ملء الفجوات؛ وهذا ما يجعل مسألة تسريع الزمن، اعتمادا على الحذف، يكتسي طابعا جديدا، حيث يمكن القول إنها تنبني على تعارض زمني يخل بالوظيفة التقليدية للحذف.

ولعل حرص السارد على الطابع الدائري للزمن يساهم، بشكل كبير، في تعثر هذه الوظيفة، إذ تغدو الاسترجاعات بنية زمنية مهيمنة، يفوق حجم الصفحات التي خصصت لها حجم

الصفحات التي يمتد فيها رامن التلفظ. إنما لا يعني ذلك، أن إيقاع السرد بطيء، بل نحس باقتصاده واقتضابه، ونلمس سرعته الداخلية بتكثيف الحذوفات القصيرة، وتتمثل في التنقل السريع بين الوحدات المكونة لليوم: تلك التي تستهل بها المقاطع، في بعض الأحيان، عبر هذه الصيغ: في الصباح، وسط النهار، في المساء، إلخ.

وفي مستوى آخر، يمكن أن نلمس إحدى مظاهر الزمنية السردية، عبر مقارنة التواتر (Fréquence) السردية. وسنحاول معالجة أنماطه من خلال ربطه بشكل البنية السردية، على اعتبار أن التجزئة والتفريع السرديين يحكمان وظيفته الزمنية.

يرتبط نمط المحكي التكراري بإعادة مرات عديدة ما حدث مرة واحدة في القصة. ويمكن أن نتابع نقوض الوظيفة التقليدية، القائمة على التركيز على الحدث والتذكير به، عبر بسط ثلاث علائق تواترية.

ضمن العلاقة الأولى، نورد هذه الإحالات على نيل قدوم القطار:

1. كانت النساء قد قررن الاحتفال، قليلة مجيء القطار ليست ليلة عادية (ص.9).
2. الليلة يحتفلون بوصول القطار غداً (ص.17).
3. مر عام منذ قالوا مرة أن القطار سيأتي غداً ولم يأت (ص.97).
4. كان حامد يتردد دائماً، وفي النهاية قرر ألا يتراجع. وحين هجم الشتاء وعرف أن القطار سيأتي بعد غد. تردد (ص.131).

يبرز أن الفروق الأسلوبية بين هذه المتواليات، تقلص حجم التكرار بينها؛ وإذا كان قاسمها المشترك إحالتها على زمن قدوم القطار، فإن ربطها بسياقها السردية يحدد وظيفتها النصية، ذلك أن اندراجها في أقسام سردية متفرقة، يجعل منها، في كل مرة، نقطة سردية وزمنية تؤطر ردود فعل الشخصيات، وتتحدد من خلالها المحطات الزمنية الأخرى داخل المحكي الصغير. وفي العلاقة الثانية، يكتسي التكرار طابع إزاحة الغموض وتوجيه الملتقي، حينما يتنقل المحكي من التلميح إلى التصريح.

1. بعد أن نام [الشيخ مسعود] النوم العميق، الذي لم يكن يعرف أنه سيكون، لا هو ولا أحد، خرج القادم الأسود من الجامع وأخلق الباب (ص.35).

2. "منذ تلك الليلة وذلك الصباح حين وجد الشيخ مسعود ميتا ووحيدا في الجامع وطنينا كثيرا في فمه وأثار سوداء على وجهه، وحتى الآن، لا يعرفون كيف جاء الطين إلى فمه" (ص. 45).

أحيانا، يعبر عن التلميح بنقط الحذف التي تصمت عما يعيد ذكره ملفوظ آخر، فيأتي التصريح كما لو أنه استدراك لهذا الصمت:

1. "فسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدوا لثيما قدما أدركاه بعد طول عناء....." (ص. 147).
2. "تركوا بقية جسد الدليل للطير والوحش والثعابين والحيات" (ص. 147-148).

أما العلاقة التكرارية الثالثة، فترتبط بحضور أنماط تكرارية أخرى، تنفلت، أيضا، من الوظيفة التقليدية التذكيرية، حيث تشكل الرغبة في رؤية الحدث من زاوية أخرى، وكذا مقارعة الآراء حوله، سببا في ذكره من جديد:

1. "لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان" (ص. 17). يؤكد زيدان ذلك، بقوله:
2. "كان عرفة يأتي إلى منزلي كل ليلة. لكن مات الشيخ مسعود ثم فريد ثم عرفة" (ص. 52). ويكرر كلام زيدان هذا ما أثبتته، من قبل، "سعاد حول موت فريد وعرفة".
3. "لقد وجدوا الجندي عرفة بعد موت فريد جالسا فوق مقعد المحطة، وفأس في رأسه شقته نصفين" (ص. 46).

ويسيطر السارد كذلك:

- 1- "تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية" (ص. 35). وهو ما يؤكد زيدان بقوله:
- 2- "السمكة الذهبية هذه سر لم يطلع الشيخ مسعود أحدا عليه غيري" (ص. 52). أما حين، يقول "عبد الله" في نفسه: "حتى الظهر تسير قدماي إلى الغرب، بعد الظهر تسير إلى الشرق حتى المغيب. في الحاليتين لا أستطيع أن أستدير وأرى الشمس" (ص. 100).



تكرار ذلك، عبر صوت 'حامد'، يأخذ طابعاً أكسيولوجياً:

'عبد الله رجل مرآثي دفع نقوداً ليعمل عمل مريحاً. يمشي وراء القضبان على مهل. وأين هذه الأعطاب الكثيرة التي يكتشفها عبد الله كل يوم. إنه فقط يشكو من مطاردة الشمس له ويلعب بعقول الناس. وما الذي يمنع أحداً من أن يستدير ليرى الشمس؟ ولماذا يريد أن يراها أصلاً؟' (ص. 133).

يبدو، إذن، أن الحديث عن المحكي التكراري، لا يستقيم إلا حين ننظر إلى المحكي في شموليته، أما حين نتناوله، ضمن تعدد المحكيات وتشابك المنظورات السردية، فإنه يغدو مناسبة سردية لطرح موضوع التثنية الذي يرتبط به، بصفته عنصراً حكاياً تتقاطع عنده محطات حكاية متفرقة.

من جهة أخرى، يرتبط، أيضاً، التواتر الزمني بنمطي المحكي الانفرادي (Singulatif) والمحكي التكراري المتشابه (Itératif)؛ وهما نمطان لا يتخطيان إلا مرة واحدة، إنما يحيل النمط الأول عما يحدث مرة واحدة، بينما يستعيد النمط الثاني ما يتكرر عدة مرات. والحال أن علاقتهما التقليدية تقوم، كما يقول جونيت (1972)<sup>(1)</sup>، على تبعية التكراري المتشابه للانفرادي، حيث يشكل له نوعاً من الإطار أو الخلفية الإخبارية، فتتخصر وظيفته العامة في تهيئة افتتاح المحكي.

في النص السردى: المسافات، ما يزال التكراري المتشابه، في بعض المواقع السردية، يؤدي الدور ذاته، إذ يعمل في بداية بعض الأجزاء أو الأقسام السردية المتفرعة عنها، على تشكيل سياقات حكاية عامة لتبلور المشاهد والمواقف، كما يضبط في وسط السرد، أحياناً، خلفية إحدى الأحداث الانفرادية. بيد أن حجم انتشار هذا الشكل التكراري، يظل ضئيلاً، مقارنة مع حجم انتشار الشكل التكراري الذي يبلور أدواراً سردية وزمنية جديدة؛ على اعتبار أن المحكي التكراري المتشابه يقوِّض، في معظم الأحيان، علاقته التقليدية بالمحكي الانفرادي، وينازعه في استعادة المادة الحكائية.

في المستوى الأول، يغدو الانفرادي تأكيداً وتبريراً للتكراري المتشابه:

'وحين انتصف الليل كانت الجمرات انطفأت في بيت عبد الله. وكان يسأل نفسه لماذا لا تتزوج الأرانب؟'

(1) انظر المقدمات النظرية.

عبد الله لا ينام إلا بعد أن تنطفئ الجمرات. لا يفكر أن يطفئها بالماء إذا غلبه النوم، أو يلقي بها في الخارج. يظل يقوم النوم حتى تنطفئ. فمئذ عشر سنوات ماتوا. قام يشاءب كالعادة. توضاً خارج المخزن، ثم عاد ليصلي الصبح، بعد أن سفح هواء الشتاء وجهه بإبر رفيعة. جعل وقفته أمام النائمين الخمسة من زملائه. في الركعة الثانية لم يستطع أن يرفع وسطه. قطع الصلاة مستغفراً. استدار. لم يسمع همسا ولا نفساً تزلزلت ركبته. استعاذ بالله من الوسواس التفت ليعاود الصلاة. لم يستطع. استدار. كانوا بالفعل موتى. فسر الموت بعد ذلك أنه جاء نتيجة للاختناق الناتج عن استمرار الكوك مشتعل طول الليل في الفواركة. من يومها لا ينام إلا بعد أن تحمد الجمرات تماماً، وحين خمدت الليلة، أخرج الفواركة إلى العشة (ص.19).

أثرنا عرض هذا الملفوظ الطويل، كي نبرز عملية تفصيل الانفرادي داخل التكراري المتشابه. ويظهر أنه يوظف في رامن التلفظ، علاقة الشخصية بالجمرات، باعتبارها موضوعاً تثيرياً مركزياً؛ وتشخص في الإنجاز متكرر لعملية إطفاء النار، من خلال بنية فعلية، تدل على الدهومة. حينئذ، يأتي المحكي الانفرادي مستوي خلفاً (Arrière – plan) تبلور حلة هذا التكرار في شكل استطراد سردي استرجاعي؛ وهو ما يقلب منطق علاقة التبعية التقليدية، ليستحيل التكراري المتشابه في موقع الإبراز السردى، ويقوم الانفرادي بخدمته وتبريره. والحال أن هذه التبعية تأخذ أحياناً، شكلاً آخر، يعمل الانفرادي، وفقه، على تثبيت المحكي التكراري المتشابه، عبر تفصيل إحدى مكوناته، كما يجلي هذا المقطع:

"كان جابر دائم الدهشة من أمه. إنها تهتم لحضور القطار وهي العجوز التي لا تخرج إليه ولا منه تفيد. يراها أكثر السكان حزناً على مغيبه. أمضت الصيف كله نصلي. رهننت كل شيء بذلك، كما ربطت كل النوائب بغيبته. إذا لجأت إليها النساء للصالح بعد مشاجرة، لعنت انقطاع القطار فهو سبب الشجار. إذا سرقت بعض دجاجات أو أصابها وباء أو هاجها العرس، قالت 'يجيء القطار فينقطع كل سوء'. حين جاءتها روائح، الوافدة الجديدة، التي لم تر القطار من قبل، سمعها تتحدثان في الحوش.

- اصبري حتى يعود القطار.
- لكنه مربوط يا ست أم جابر.
- القطار ربط كل شيء.
- وأنا ما ذنبى؟ لقد جئنا بعد غيابه' (ص.127).

يبرز داخل هذا الملفوظ، أن الاستناد على التبشير من خلال شخصية "جابر" يحكم عملية انتظام العناصر التكرارية والانفرادية: فدهشة "جابر" تنتج، بصفاتها انطباعاً متكرراً، عن تكرار أنشطة "الأم" التي تتواتر داخل حقل رؤيته؛ وهي، تحديدًا، مشاهد ومواقف، يتكرر تزيينها عبر ربط مستمر لكل النواكب "بغية القطار". وبذلك، يشتغل هذا التكراري المتشابه فضاء دلاليًا يكثف، بشكل عام، التجربة الزمنية المعيشة في ترابطها بغياب قطار الكنسة، مما يحيله محطة حكائية مركزية تتساق مع المحطات الأخرى التي تبلور مضاعفات، وإفرازات هذا الترابط. ولا يحدث الانتقال السردى، عبر الرابط الزمني: "حين"، إلى الانفرادي إلا لترسيخ هذه الوظيفة الدلالية للتكراري المتشابه، حيث يؤسس الحوار بين "الأم" وشخصية "رواح" نموذجاً حكائياً لما يكون أساس التواتر داخل المحكي التكراري.

في المستوى الثانى، يحضر المحكى التكراري المتشابه بنية زمنية أساسية داخل العلاقات التواترية؛ على اعتبار أنه يؤسس إحدى التقنيات الرئيسية لتصريف تصور النص السردى لطبيعة التجربة المعيشة المستعادة؛ فبالرغم من تفاوت حجم انتشاره، من جزء سردي إلى آخر، فإنه، بشكل عام، يعكس تماثل ورتابة أنشطة الشخصية في زمن القصة، مما يجعله يساهم في تقويض خطية زمن المحكى، سواء في شغله مقاطع سردية مستقلة، أو عند خرق الحكايات الانفرادية. ولعل الانتشار الواسع لنمط التخصيص (Spécification)، عبر الصيغة الزمنية: "دائماً أو بدائلها"، يعضد نزوع السرد إلى تثبيت مركزية التكراري المتشابه، كما تكشف هذه المتواليات السردية التي تفرص على أن تمثل كل الأجزاء السردية:

- 1- "يسير دائماً من الشرق إلى الغرب بحثاً عن أعطاب بالسكك" (ص. 21).
- 2- "دائماً كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت" (ص. 30).
- 3- "كل ليلة تتعري سعاد وتقبل عليه" (ص. 40).
- 4- "يحد نفسه دائماً وحده" (ص. 62).
- 5- "كان يوم الخبز دائماً يوماً لها وللشيخ مسعود" (ص. 74).
- 6- "يعرفون أن عمال السكة الحديد يسرون دائماً وراء القضبان" (ص. 111).
- 7- "إنه دائماً خلف دراعي العربية ولم يركب العربية قط" (ص. 119).
- 8- "ناظر المحطة نائم دائماً" (ص. 133).
- 9- "كان دائماً يتكرر معه ما حدث أول مرة" (ص. 178).

10- لقد تعود دائما وهو يسير أن ينحي جانبا كل ما قد يعوق الطريق' (ص. 201).

بناء على ذلك، تتواشج تقنية المحكي التكراري المتشابه مع تقنية الإسترجاعات الزمنية، لإفراز تقارب انعكاسي بين التظاهرات السردية وإعادة المحكي تشكيل زمن القصة؛ ذلك أنهما يؤثران على النص السردى عند بلورته لتوجهاته التخطيطية: فشكل انتظام السرد داخل المقاطع أو في ما بينها، لا يخضع، فقط، للإختيارات السردية، بل تنضبط تمفصلاتها وإيقاعاتها، أيضا، لنوعية التجربة الزمنية المستعادة. ومن ثم، يغدو مكون الزمن الحكائي، إضافة إلى كونه منظما لزمن القصة، فضاء لإنتاج تصور دلالي حول الواقع المرجعي.

### III- التعلقات النصية الداخلية

أتاح المحوران السابقان إمكانية متابعة النص السردى في مستويات اشتغال طرق توالده السردى، وتظاهراته الخطائية، وانتظاماته الزمنية. بينما يسعى هذا المحور إلى مواصلة مسار المتابعة، عبر إثارة التواشجات والانعكاسات النصية الداخلية. ولا شك أن كلمة "تعلقات" تحيل، بما تحمله من تفاعل وتأثير متبادل، على وجود علاقات إرغامية/ غير اعتباطية بين مكونات المحكي، سيمكن لمسها من استجلاء مستويات اللمة التشظي والتشعب الحكائيين؛ مما يدفع المقاربة إلى الاستناد على مفاهيم الانشطار الماروي، والعبورات النصية، والرحم النصي لإعادة قراءة النص السردى من زاوية جديدة.

#### 1- تظاهرات الانشطار الماروي:

##### 1-1- الانعكاس الكلي:

ورد في محكي شخصية الشيخ مسعود، هذا المقطع السردى الذي يحتضن إحدى أشكال الانعكاس الممكنة:

الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود! كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجهلوهم مثلنا. وما عينا يا شيخ مسعود؟ أولاد زنى جميعا أولاد زنى. اخص عليك شيخ ..... لكن القطار لم يعد يأتي. العصافير انقطعت، الأسماك ماتت. علامات الساعة يا شيخ مسعود. وكاد يحدتهم عن السمكة الذهبية، التي خرجت له من بين الماء حين اصطاد آخر مرة. كيف تحدثت

السמكة الذهبية. كيف رقصت وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عذبة. أن الطير ميتوحش. الوحوش ستعفن. القصبان سوف تتلوى صارخة في الفضاء (...). ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها. ودمعت دمة كبيرة بللورية، كأنها الزيت طفت على وجه البحيرة وسقطت السمكة الذهبية في الماء. اتسعت دمعها فغطت ماء البحيرة. عم المساء فخرج من بين نبات الحلفاء جيش من الخفافيش البشعة. تبحث عن وجوه تلتصق بها، يطير حولها طائر السلو الأسود. يجناحيه الطويلين الرفيعين. وامتلا الفضاء بصراخ رفيع حاد (ص. 30-31).

يكتسب الملفوظ الانشطاري في هذا المقطع موقعه الانعكاسي بنزوعه إلى الاستجابة لمستلزمات الاختزال، والاشتغال التكميلي المرآوي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية. إنما لا ينجز انعكاسيته بالشكل المعهود في البناء السردى التقليدى، بل ينجزها في تساوق مع إرغامات تشظي النص السردى وتعدد الحركات بتعدد المحكيات الصغرى. والحال أن بنيت السردية لا تحيله عكيا شذريا يستعيد قصة صغيرة ذات حبكة تقليدية، بل يتشكل من خطاب سارد داخلي يدمج خطابا تنبئيا لـ"السمة الذهبية"، فيشكلان معا حكاية غرائبية تحيل، في سياق إحاطة النص السردى بمصير المجتمع الروائى، على مصير القرية.

أما تحديد مرجعيته الترمينية (الملفوظ الانشطاري)، فيستلزم إعادة ربطه بالسياق التلفظي الذي استنبت فيه. لذلك، لجأنا إلى تقديم أصوات مباشرة في بداية المقطع، لكونها تحيل على الصيغة الخطابية التي تستولد الموقع التنبئى الذي يحكم تبلوره. ويتعلق الأمر بجزء من حوار داخلي منقول، سبق أن عاجلناه في المحور الأول، يستعيد فيه الشيخ مسعود حوار السابى مع أهل القرية، وينتهي بصوت: "علامات الساعة يا شيخ مسعود الذى كاد يدفع الشيخ مسعود إلى البوح لهم بحكاية السمكة الذهبية". والحال أن صمته في الزمن الماضى يتوازى خطابيا، في راهن التلفظ، مع تغيير الصوت السردى، حيث إن انتقال السارد عبر قوله: "وكاد يحدثهم إلى عرض حكاية السمكة الذهبية"، يجمع بين كف الشيخ، في اللحظة الأخيرة، عن البوح بسر السمكة "في الزمن الماضى"، وبين تذكره لهذه اللحظة في راهن التلفظ؛ مما يدل على أن استرداد السارد الأول لزمام السرد، لا يستتبع استرداد زمام التنبير من الشيخ مسعود الذى يحضر ساردا داخليا لحكاية السمكة الذهبية. ومن ثم، فحديث السمكة الذهبية حديث قديم يتم ترمينه في هذا الموقع السردى، لأغراض جمالية ودلالية. تشكل البنية الزمنية في حديث السمكة الذهبية من أفعال المستقبل، مما يحيله سياقاً تلفظياً استشرافياً لمشاهد القرية في نزعها الأخير. ويبدو أن الصبورة القاتمة التي ترسمها، تستمد انعكاسيتها

الكلية من تساوقها اللغوي والمشهدى مع الجزء الأخير في النص السردى، ذلك أن عنوان هذا الجزء بالقيامة تدفع إلى إعادة قراءته على ضوء مشاهد الحكاية الغرائبية التي تنبأ لـ"للشيخ مسعود" بالساعة/ القيامة، قبل ظهور علاماتها لأهل القرية: "علامات الساعة يا شيخ مسعود". ولئن كان هذا التطابق اللغوي لا يؤدي، حتماً، إلى التطابق بين أحداث ومشاهد التنبأت، وأحداث ومشاهد من النص السردى، فإنه يحيل، على مستوى تساوق الواقعين المرجعيين، على انعكاس دلالي، حيث يكثف واقع الحكاية الغرائبية الذي يستوحي المفهوم الديني للقيامة، عند طمسه وقلبه لمعالم الكون القائم، الواقع المرجعي للنص السردى الذي يستعير كلمة القيامة، كي يعمق دلالة نهاية القرية ومجتمعها. ومن ثم، تحقق توقعات السمكة الذهبية انعكاسيتها عند خضوع القرية، كفضاء بؤري مشترك بين الحكاية الغرائبية والنص السردى، لمسوخ وتحولات، نتيجة تدخل قوى قاهرة تجسد تصور النص للقيامة، كما يحيل هذان المقطعان:

- 1- "وقف [علي] عند رصيف الحطة ينظر إلى البيوت التي صارت أكوام أحجار يرفعها بلدوزر ضخمة، يقوده شاب عاري الصدر يلعب جسمه من بعيد، ويلقي بالأحجار في مياه البحيرة، تحيل مئات الأسماك وهي تموت تحت تلال الأحجار والتراب" (ص. 198).
- 2- "رأى عارضة التصادم الخشبية قد أزيلت وصارت ملقاة فوق الأرض. حولها عصافير قليلة تلتقط ديدان صفراء تلتهم تحت أشعة الشمس. عصافير لم ير مثلها من قبل. ذات شعر وليست بذات ريش! فكر أين ذهب الناس؟ أين يجد أسرته الآن؟ هذا ما يقوله له الدفق العنيف الذي صار بداخله. أسرع أكثر وهو يشعر بأنظار الحواجبات، نصف العراة، مصوبة إليه من بعيد" (ص. 198).

والواقع أن تحقق الانعكاسية بين الحكاية الغرائبية والمحكي-الإطار، لا تقتصر على هذه المشابهة بين استشرافاتها ومصير القرية. إنما يمكن دفع عملية التأويل إلى التقاط العلاقات الممكنة بين الفضاء الدلالي للحكاية الغرائبية، والمحكيات الصغرى المكونة، خاصة أن استهداف النص السردى استعارة المصائر، زمن انقطاع القطار، ينسجم، زمنياً، مع بلورة الحكاية الغرائبية لمظاهر هذه النهايات. ومن ثم، يمكن أن نقرأ في حديث السمكة: الأيام تدور دورة عتيقة انطباق الدائرة على الشخصيات، بما تحيل عليه من مظهرات مختلفة: الموت، والجنون، والفشل، والمسوخ، والدمار... مما

يحيل الحكاية الغرائبية، بغض النظر عن بنيتها الزمنية الاستباقية، ميتا-محكيًا يعكس القصة التي ستأتي.

تعتبر شخصية الشيخ مسعود المعني المباشر والمتلقي الأول لحديث السمكة. ويعود سبب تذكره له إلى شعوره بالفتاء الذي ترسم السمكة معالمة، ويبدو أنه يريد الالتفاف على أبعاد الحكاية الغرائبية، كما حدث حين صمت سابقا عن سردها لأهل القرية، نخطر له أن يتجنب التقييم الصحيح لها، عبر زعزعة ذاتية لإمكانية وجود سمكة ذهبية أصلا: تسائل هل كانت السمكة الذهبية حقيقة أم وهما؟ (ص. 33). بيد أن التدرج في القراءة الذي يوازي استمرار محاصرة العاصفة المطرية له، يبرز أن الشيخ مسعود بدأ يلمس تحققا لحديث السمكة، إذ في الوقت الذي يرى فيه نهايته المحتومة، يتأكد أن القرية والأهل سيعرفان مصيرا مأساويا، بدءا من شخصية زيدان: وفي نفس اللحظة تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية، قال في نفسه لماذا اخترت زيدان من بين الناس جميعا؟ ويل لي ويل له" (ص. 35).

ضمن تراتبية سماع حكاية السمكة "تحضر، إذن، شخصية زيدان" المتلقي الثاني لها. لذلك، تكتسب إصابته بالجنون دلالتها من احتمال وعيه الداخلي بمصيره الذي يشبه القدر "بمعناه الديني، ليقع موضوعا لحكايات غرائبية، إلى أن يكشف ناظر الحطة، بطريقة ملتبسة، عن انصباب مصيره، أيضا، في دائرة القيامة، حيث يحيل على موت زيدان ويخفيها في الآن ذاته: ذلك ما لم يكن يعرفه الرجل الطيب الذي كان جسمه (...) مقدودا من نور فائق. لذلك لم يخرج زيدان من البحيرة. وليس معقولا أن تكون الجثة التي عثروا عليها هي جثته" (ص. 208).

وستحكم هذه الرؤية المؤسطرة لشخصية زيدان كشف ناظر الحطة لشخصية علي عن مصير شخصية عبد الله كذلك:

- حتى الجثة التي عثروا عليها في الصحراء ليست لعبد الله.

- هل مات؟

تساءل علي في حزن.

- عثروا على جثة رجل في ظهره حذبة.

قال علي بصوت لا يكاد يسمعه أحد.

- لماذا تقول إذن أنه ليس هو؟

- لأنني أعرف ماذا كان يريد الرجل. كان يريد أن يوقف الشمس أو يغير اتجاهها. ولقد استطاع أن يفعل ذلك؟ (ص. 208-209).

وبذلك، يجد مصير 'عبد الله' صداه في الحكاية الفرائيية عند حديث 'السمة' عن شرك الصحراء والشمس: 'ليتها قالت ذلك السمة الذهبية. لكنها تحدثت، عن شمس تجري خلفها الرجال فلا يلحقون بها، صحراء واسعة تطويهم في بطنها' (ص. 34) <sup>(1)</sup>. وهو حديث يعكس، أيضا، مصير شخصي 'جابر' و'حامد' اللذين انغلقت عليهما الدائرة في 'فيللا الصحراء': 'لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم الفيللا القائمة وسط الصحراء من جديد' (ص. 148-149).

ومن جهة أخرى، يعكس الفضاء الدلالي المأساوي للحكاية الفرائيية، وفق أشكال مختلفة، مجموعة من المصائر التي تكشف عنها شخصية 'علي'، حيث تنغلقت الدائرة على شخصيات هربت إلى المدينة؛ وهو ما يمكن تكليف ملامحه في الوضع الاعتباري لشخصية أم جابر. أخذته بعد ذلك إلى حجرة مغلقة. حين فتحتها رأى [علي] أم جابر العجوز متكومة في ركن والأطفال الثلاثة في ركن. قالت إنها - العجوز - صارت تخرف ولا تتحرك، وتبول على نفسها وتطلب الموت الذي لا يجيء' (ص. 185).

غير أن مصير شخصية 'سعاد' يظل أبرز علامة نصية تعزز اشتغال المحكي الانعكاسي، وتعمق دلالاته؛ ذلك أن وقوع 'سعاد' مرجعا أسطوريا حثيثا لمجموعة من الشخصيات (الشيخ مسعود، فريد، حامر، جابر، علي...)، يتيح لمصيرها إمكانية تكثيف رمزي لكل مظاهر التحول والمسخ التي تنبأت بها الحكاية الفرائيية، وهي رمزية تتعاضد بإدراج نهاية محكي 'سعاد' في جزء 'القيامة': 'صارت تشحب وتتضاءل. ولم تمض أيام قليلة إلا وصارت على هذه الصورة. وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم. وتبرز الساقان رفيعتان في حجم الأصابع من العنق مباشرة. وكذلك الذراعان الدقيقتان كعودي ثقاب' (ص. 211).

(1) يعتبر انفصال هذا المقطع عن المقطع المركزي للحكاية الفرائيية، أحد أشكال حضور المحكي الانعكاسي، حيث يمكن أن يتشكل، كما يتصور ذلك دلبناخ (1977)، موحدا أو تتناوب أجزاءه مع البنية السردية التي تدججه. انظر المقدمات النظرية.



يمكن القول، إذن، إن هذا التحقق المتعدد للبعد المأساوي الذي تبلوره الحكاية الغرائبية، تعكسه شذرة تلفظية واحدة، وردت في حديث السمكة،<sup>1</sup> ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها؛ لكنه انعكاس لا يغلق، لوجود ثقب ضيق، شكل الدائرة تماما، إنما يتيح - رغم صعوبة ذلك - إمكانية الانفلات من شركها. ولعل هذه الإمكانية تجسد خلفيتها الدلالية في نزوع الحكاية الغرائبية إلى عكس، أيضا، (من الانعكاس) مصير لم يخضع، نهائيا، لهذا الشرك. ولا شك أن الأمر يتعلق بمصير شخصية 'علي' التي تتصارع مع واقعها من أجل تكسير دائرة الزمن الجهنمية<sup>2</sup> (ص 183): فلئن فشل 'علي' في إخراج هذه المهمة ضمن دائرة زمن القصة المستعادة، فالثقب الضيق يمكن أن نلمسه في نهاية السرد المضفورة بنقط الحذف: "ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه، وهتف من أعماقه، من للفتى الغريب الآن؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال....." (ص 219).

ينفتح السرد، هنا، على محطات حكاية مستقبلية، سيسمها اشتغال يناقض المرحلة السابقة (المسار المنجز). ومن ثم، ستعكف شخصية 'علي' ضمن المسار الجديد، على توسيع الثقب في أفق تكسير الدائرة، خاصة أنه مسار تضمنته مشاريعه المحتملة: أوصاها [سعاد] بليلى، قال لها لو انتظراه سيعود، ولو عاد ولم يجدهما سيبدأ في الارتحال الذي لا عودة منه .." (ص 115).

وإذا كانت المقصدية الرمزية للمؤلف الضمني تجعل من شخصية 'علي' قوة تغيير جديدة تنبثق من الانقراض، فالنص السردى ينحو إلى توظيف الغرائبي في تكثيف غرابة وسديمية الواقعي. ومن ثم، يؤسس استعارة اسم القيامة، لعنونة جزء يستعيد مصائر الشخصيات، موقفا إيديولوجيا، يغرب انعكاسات الانفتاح الاقتصادي والقيمي على الإنسان والمكان.

## 1-2- الانعكاس الجزئي:

يحدث أن تتشكل انعكاسات محلية تكثف المحكي الشذري الذي يدجها؛ وهي بشكل عام، ميتا-حكايات تذكيرية أو رؤى تهيئية تستشرف مصير الشخصيات. وستتوقف عند نموذجين انعكاسيين يميزان اشتغال هذا الأزواج الحكائي الداخلي.

## 1-2-1 - حكاية أكلي لحوم البشر: ميثا-حكايتي انشطاري<sup>(1)</sup>:

حقاً إنهما أكلا القلب والكبد بسهولة. لكن تلك كانت لحظة منسلخة عن حدود العقل. بعد ذلك أدركا أن ما فعلاه غير إنساني. بدا كل منهما يخشى مرضاً لم يعرفاه وإن سمعا به. سمعا كثيراً وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يأكلون لحوم البشر. وعن المرض الذي يصيب أولئك الناس فتري الواحد منهم يتكلم كأنه ينبع. يغني كأنه يموء، تستعصي أظافره على التهذيب. ينمو شعر داخل فمه. يتدلى لسانه وتستطيل أذناه. يزداد عموده الفقري طولاً فيظهر له ذنب. كانت هذه الحكايات تخيفهما وهما صغيرين. وصار كل منهما يتذكر حين يقطعان قطعة من فخذ الدليل للمرة الأولى، كيف ركز كل منهما ذهنه في شيء آخر وأكل. تذكر جابر أباه لأول مرة. أبوه هو الذي حكى له ولأمه عن الذين يأكلون لحوم البشر<sup>(ص.150)</sup>.

يظهر في هذا المقطع، أن مسار تحقق الانعكاسية يبدأ من اللحظة التي عادت فيها الذاكرة (العقل) لتشتغل من جديد؛ على اعتبار أن حامد<sup>2</sup> وجابر<sup>3</sup> لم يقفنا باغتراطهما في إعادة إحياء أطوار الحكايات الغريبة إلا بعد أن انجزا الخطوة الأولى (أكلا لحم الدليل). ومن ثم، يتحرك هذا المسار وفق ما ترسخ في ذاكرتهما من معطيات حول هذه الحكايات، حيث إن استعادتهما للأعراض الصوتية والجسدية التي تطال 'أكلي لحم البشر'، تمثل عملية تخيل ضمنية لمصيرهما المحتمل. والحال أن مجاورة النص السردى بين الطبيعي وفوق الطبيعي، يؤسس لسياق دلالي يجعل إعادة إنتاج هذه الحكاية الغريبة أمراً ممكناً. ويبدو أنه يبدئن المرحلة النهائية من خلال هذا المقطع.

لا ينسى أنه كان يفكر كثيراً في جابر. كان يتكلم فيسمع صوته كأنه نباح. ويسمع أنفاسه كأنها لهاث. ولاحظ بحة صارت في صوته كالخشرجة. وأنه صار يفرج لسانه بين كل كلمة وأخرى، وتبرز عيناه، ويتلفت كثيراً، مشغفاً أذنيه، (...) ويفكر أنه لابد يفعل كما يفعل جابر. ولابد أنه ينظر إليه نفس نظرتة<sup>(ص.153)</sup>.

يمكن القول إن اعتماد السارد الأول على لعبة تبشيرية تسند رؤية أعراض التحول إلى الشخصية، يتيح له تأسيس وعي داخلي لدى حامد<sup>2</sup> وجابر<sup>3</sup> بإمكانية سيرهما إلى عائلة شخصيات الحكاية الغريبة؛ على اعتبار أن هذه الحكاية أضحت واقعا حقيقيا، يعيشان تحت وطأته. ومن ثم،

(1) «إن البنية الانشطارية الشهيرة التي اعتمدتها الرواية الجديدة ■ في الستينيات، تمثل طبعاً الشكل الأقصى لعلاقة التماثل هذه [ بين الحكيم والحكي الميثا-حكايتي ] التي تدفع إلى حدود التطابق».

جرونيث (1972)، المرجع السابق، ص.242.

يستمد الملفوظ الميتا-حكائي انعكاسيته من خلال إعادة تشغيل المحكي الشفهي الغرائبي في صلب المحكي الواقعي، كي يكثف تراجيديته.

### 1-2-2- انعكاسية الرؤية التهيئية:

ثمة في النص السردي، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من الرؤى الحلمية والتهيئية التي تحضر بنى سردية شذرية تتخيل مصير الشخصيات. ويقتضي الكشف عن انعكاسيتها إعادة مقارنة المشاهد التي ترسمها مع المشاهد التي تتماثل معها داخل محكي الشخصية؛ ونمثل المقطع الموالي نموذجاً لشكل هذا الإنعكاس:

«وكابدا [عبد الله وزينب] كثيرا في العرق وانفصل. كابدا وانفصل، انفصلا. أعطته ظهرها وهي تبكي بحرق. ولاها ظهره صامتا. رأى أمامه خطوط الماء المنسابة فوق الجدار، رسوما غير مفهومة. بدت له مرة كأشعة الشمس ومرة كقطار. كفتاة تحيط بها أياد كثيرة أو كرجل يمشي وحيدا وراء القضبان. جعل قلبه يدق بعنف» (ص. 23).

يمكن القول إن تأمل 'عبد الله' للرسوم الملتبسة على الجدار، يؤسس رد فعل داخلي على مشهد جنسي، يبدو أنه انتهى بالفشل، كي يرمز إلى وهمية عودة قطار المؤونة إلى القرية. لذلك، لا يمكن فصل مسار التأويل الاحتمالي لأبعاد هذه الرسوم، عن سياق هذه العودة. أما إثبات انعكاسيته، فيرتبط بإعادة تحققه داخل النص السردى. والواقع أن الإيماءات الجدارية ستغدو بنى سردية تحيل على مصير 'عبد الله'؛ على اعتبار أن التدرج في القراءة سيفضي إلى كون الرجل الذي سيرحل وحيدا على القضبان هو 'عبد الله' ذاته؛ لكن أسقط في يده حين تذكر أنه في هذا الطريق لا يوجد إلا قضييين إثنين ممتلئين إلى ما لا نهاية. لا توجد سيمافورات إلا عند المحطات المتباعدة جدا عن بعضها. وأنه لن يستطيع أن يجد سميرة لأنه على هذين القضييين لا يمر إلا قطار واحد، وهي لا يمكن أن تتبع المشروبات في قطار واحد» (ص. 101).

ويمكن أن نتساءل ما إذا كان هذا التهيؤ: فتاة تحيط بها أياد كثيرة رسما يحيل، بدوره، على مصير 'سميرة'، خاصة أنها موضوع البحث الذي يرتبط به مصير 'عبد الله'؛ فسيافا، يظهر أن ما يتخيله 'عبد الله' على الجدران ينبثق، بشكل عام، من مصيره، حيث القضبان والشمس وبحث عن فتاة (سميرة) تتبع المشروبات داخل القطارات؛ مما يدل على أن هذا المقطع بنية سردية، إلى جانب بنى

سردية أخرى، توسع، سرديا، المشاهد الجدارية. فهل يعني هذا التصادي بين تأويلات شخصية 'عبدالله' وبين تحققها الفعلي (تأويلا لنا الخاصة) داخل مساره الحكائي أنه تنبيه إلى مصيره؟ إذا أخذنا بهذا الاحتمال، سوف نرى الجملة الأخيرة في الملفوظ: 'جعل قلبه يدق بعنف، دعما دلاليا يحيل إحساس "عبدالله" بمأساوية مصيره. لكن إذا كان ذلك صحيحا، فلماذا لم يحذر ابنته "سميرة" من مصيرها؟ ولماذا لم يدرك أنه سيكون وحيدا على قضبان تقود إلى الجحيم؟

الحال أن عفوية قراءة 'عبد الله' للرسوم، بسبب هواجسه الأنية (سميرة التي غادرها خطيبها، عمل عبد الله على إصلاح القضبان) تبرز أن هذا التصادي الاستعاري لا يبنى على معرفة 'عبدالله' مسبقا بمصيره، بل تؤثر إلى أنه يستمد انعكاسيته من جهل هذه الشخصية بنهايتها. ومن ثم، فاكْتفاء 'عبد الله' بتأويل قريب للرسوم، رغم أن دقات قلبه 'العنيفة' تشي بإحساسه الغامض بتهياتها، يفوت عليه فرصة قراءة واضحة لمصيره على الجدران (الموت في الصحراء)؛ وهو ما يؤسس لنمط انعكاسي يقوم على التكنيف الرمزي للنهاية الحتمية، كما رأينا سابقا مع ريكاردو (1967)، في المقدمات النظرية، عند حديثه عن الانعكاسات في أسطورة أوديب.

نستنتج أن هذه الانعكاسات المحلية تتقاطع مع المحكي الانشطاري البوري (السمكة الذهبية) عند استهدافها، أيضا، المصائر التي يحيل عليها القضاء الدلالي للقيامة. ومن ثم، يتعزز التناص الداخلي بتشغيل المستوى الإيهامي (الغرائبي، الحلمي، الرؤى التيهية) عاكسا ومكتفا للمستوى الواقعي.

## 2- العبورات النصية:

### 1-2- العمليات التناظرية الصغرى:

سبق أن عرضنا، ضمن المقدمات النظرية، دور العمليات العبورية بين المتواليات السردية في إحداث شروط تقييد التعدد وللممة التشظي، عند خلقها التناظرات النصية. لذلك، ستتيح معالجة بعض العمليات العبورية إمكانية معاناة التعالقات الداخلية داخل النص السردية.

يمثل الشكل التكراري لأسماء الشخصيات التي عنوانت بها الأقسام التفريعية، أولى أشكال العمليات العبورية البسيطة، إذ لا يغدو، فقط، تكرار الاسم مناسبة لعودة مباشرة إلى المحكي الصغير الذي يرتبط به، بل يشكل، أيضا، صيغة للعبور الأفقي بين الخيوط السردية. وإذا كانت أشكال العبور هاته، لا تعمل إلا على جمع ومجاورة أقسام محكي صغير واحد، فصيح عبورية أخرى تستمد

أهميتها، عند استهدافها الحيوط الدقيقة للمحكي-الإطار، من ضبط التقاطعات والتفريعات السردية؛ على اعتبار أنها تستطيع جمع متواليات، يتم البحث، داخل المستوى الأدنى للتناظر الذي يجمعها، عن تماثلاتها الممكنة.

تكشف القراءة المتدرجة والثانية للمحكي، أن التوارد السردى الكثيف لكلمة: الدائرة/ الدوران/ دار، يحيلها كلمة عمودية داخل المحكي-الإطار؛ ذلك أنها تؤسس بؤرة نصية ينشد إليها شكل حركة الشخصيات، وتتفرع من خلالها المتواليات السردية بالفعل أو بالقوة. على مستوى العبور الفعلي (Actuel)، تتشكل منذ بداية السرد، التفريعات عبر تكرار هذه الكلمة:

في لعبة النحل تضرب النحلة الأخرى وتدور فوق الأرض. يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة بالأصبعين الوسطى والسبابة/ تدور النحلة فوق الكف تظل عينيه معلقين بها وهي تدور/ تدور عيناه/ يدور رأسه/ يدور الزمن. فيدهش كيف مر الصيف بلا صيف (ص. 8). يقتضي الأمر، هنا، ربط هذا التكرار لفعل: يدور بالتزوع المبدئي إلى تشظية البنية السردية، حيث إن اشتغاله الكثيف داخل مقطع واحد، كلازمة، يسرع التفريع السردى إلى مكونات يربط بينها فعل الحركة (النحلة/ الرأس/ الزمن). وبالرغم مما يبدو من انفصال بين حركة الزمن وحركة الرأس التي تربط سببياً بحركة النحلة، فإن خروج الزمن عن دورانه الفيزيقي الاعتيادي، سوف يؤثر على الحركات الدائرية الأخرى، مما يجعل طبيعة العلاقة بين هذه المكونات قياساً نقيس عليه دلالة فعل الدوران، كما تفرزه العمليات العبورية بالقوة (Virtual).

1- كيف رقصت [السمة الذهبية] وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عيفة (ص. 31)/ لم يستطع أن يعود بها فيكسر دائرة الزمن الجهنمية (ص. 182)/ أي دورة تلك التي تدورها الأيام؟ (ص. 52).

2- في آخر مرة لم يستطع أحد من الصبية، أن يضرب بلية في بلية، لم يستطع أي منهم أن يرفع النحلة فوق كفه. النحلة أيضاً صارت تدور قليلاً ثم تقع على جانبها (ص. 58).

هكذا يتساقط الدوران العنيف/ الجهنمي للزمن مع اختلال دوران النحلة، ليمنحاً لتكرار كلمة: دوران، دور تفريع السرد إلى متواليات تحمل قيمة وجدانية سلبية.

بناء على ذلك، يحدث قياسان لإنتاج المتماثلات عبر التكرار: يرتبط الأول بالحركة العادية للزمن، ويتطابق، بشكل عام، مع جزء الاحتفال، حيث أن الانحياز الإيجابي للدائرة ينبثق من زمن ما قبل التحولات:

- 1- "تدور النحلة فوق الكف" (ص.8).
- 2- "جلسن في دائرة واسعة" (ص.9).
- 3- "دارت بعينها في المكان/ تدور حول نفسها كغزال سعيد" (ص.9).
- 4- "دارت بإبهامها من داخل جلبابها الواسع" (ص.10).
- 5- "سيضع فخاخه في دائرة واسعة" (ص.11).
- 6- "يدور كالضبع في دائرة واسعة" (ص.26).

أما القياس الثاني، فيتولد عنه أغلبية التفرعات العبورية، لكونه يستهدف زمن التحولات ومضاعفاتها. وتعتبر القيامة، لتجسيدها لعنف دائرية الزمن، حالته القصوى. ولن نعود إلى بسط كل المتواليات الكثيرة التي تتقاطع عبر كلمة، دار/ الدائرة، إنما يمكن أن نقتصر على بعض العبورات، تكشف الدائرة عن الموقع النصي النووي لهذه الكلمة:

- 1- "إن الأيام تدور دورة عنيفة" (ص.31).
- 2- "فكر [زيدان] أنه لم يعد يرى هذه الطاحونة تدور وانقبض قلبه" (ص.50).
- 3- "تبدأ الطيور الصغيرة، تدور فرادى تائهة" (ص.64-65).
- 4- "لقد رآته زينب. حامد نفسه (...). يصرخ في فضاء واسع صدفة معتمة مرة وببضة كبيرة مرة. يدور حول نفسه ويقع" (ص.67).
- 5- "سعاد تشكو الوحدة، وتدور من البيت الداخلي إلى الحوش" (ص.91).
- 6- "لا أستطيع [عبد الله] أن أستدير وأرى الشمس" (ص.100).
- 7- "تلت [سعاد] فريد ولم يقتله غيرها. كان يأتيها كل مساء دائرا حول نافذتها أكثر من مرة. يظل يدور حتى يسمع أذان الفجر" (ص.117).
- 8- "كانت أربع أيادي ضخمة تتهاوى عليهما بأربع سلاسل رفيعة. ولم يكن لهما ملاذ. إذ أحكمت حولهما الدائرة بحوطها الرجال" (ص.144).
- 9- "تدور عيناه [الدليل] بجثث في كل اتجاه" (ص.147).

- 10- كل تفكير أو غلا فيه [جابر وحامد] وصل بهما إلى قلب دائرة النار (ص. 148).
- 11- أمامهم [أهل القرية] فقد دارت حياتهم فقط، حول قطار انقطع (ص. 170).
- 12- أحس [علي] بالشمس كأنها أفعت داخل رأسه وأشعلت فيه النار وأحس أن الأرض، لأول مرة، تدور وتدور حقاً (ص. 199).

وضمن هذا العبور بالقوة ذاته، يقع الشكل الدائري للجسد معبراً نصياً بين المتواليات السردية. ويمكن أن نركز على المتواليات الموائية كقياس نفسي يبرز العلاقة بين الضيق ودوران الجسم: نغمز الثعبان أو القرموط بيدها، فيتحرك دائراً حول نفسه. يعلن عن ضيقه وطزاجته (ص. 63).

- ويمكن أن نقيس على ذلك، هذه المتواليات السردية:
- 1- أنكمش [علي] ليصير في حجم ذلك القنفذ المذعور (ص. 27).
- 2- لف [الشيخ مسعود] نفسه بالغطاء بإحكام (ص. 35).
- 3- أنكمشت [لبلى] تحت الغطاء، حتى كادت تتلاشى (ص. 80).
- 4- الكون الذي يبدو كصدفة معتمة يجعلها [زينب] تنكمش في بعضها (ص. 89).
- 5- إنه [عبد الله] لا ينسى كيف رق لحاله [زيدان] حين رآه مقعياً في الحجرة يوم رحيل زوجته (ص. 97).
- 6- تمنى علي لأول مرة لو صار مثل سعاد، شيئاً قبيحاً، لا ينظر إليه أحد، لو كفباء حتى اختفى (ص. 214).

تأسس على ذلك، تتيح السمة الدائرية لجسد منكمش، إمكانية عودة الدائرة لترتبط من جديد، في رامن التلفظ، بين تجارب معيشة صعبة. ولأن الانكماش انسحاب مادي للشخصيات إلى دواخلها، فإنه يتصادى مع الصمت، بصفته انسحاباً معنوياً، تدل، أيضاً، على الضيق والقلق:

- 1- فهو متواضع رغم أنه [فريد] لا يكلم أحداً، ظلت لبلى تحبه وهو لا يتكلم (ص. 43).
- 2- الفضاء واسع. البيوت نائمة عليها صمت (ص. 60).
- 3- نحيم عليهما الصمت لم يقطعه إلا محاولة الدجاج الوثوب للوصول إلى الرغبة (ص. 74).

- 4- 'ما كادت النساء يسمعن صوته وهو يدخل من باب العشة، ثم وهو يضع المقطفة والعتلة فوق ظهر القرن، حتى انسحب صامتات. نظر عبد الله في دهشة ثم خاف وأحسن أن الحديقة التي فوق ظهره تعلو. دخل الحوش هادئاً صامتاً' (ص.94).
- 5- 'يتذكرها [عبد الله] ويمزج في صمته' (ص.96).
- 6- 'الصمت هو السماء التي نعيش تحتها جميعاً' (ص.97).
- 7- 'منذ اختفى ابنها عرفت [أم جابر] الصمت (...) ولما طال مرور الأيام بلا أمل في عودة الغائب ازداد صمتها' (ص.102).

وفي مستوى آخر من العبارات بالقوة، يعكس تكرار كلمة: غريب، في عدد كبير من المتواليات السردية، التزوع إلى تغريب التجربة المعيشة بشكل عام؛ ذلك أن استعمالها بوفرة يربط محكيات عديدة، لا يمثل المحكي الغرائبي سوى تكثيف لغرابيتها الواقعية. وهنا، نبسط بعض التفريعات السردية التي تتفاوت بينها، أحياناً، معاني كلمة: غريب.

- 1- 'قال [الحفاجة] ذلك وهو يتسم ابتسامة غريبة' (ص.47).
- 2- 'النساء قد انتهين من أعمالهن الغريبة' (ص.91).
- 3- 'عافت [سعاد] الطعام والكلام وسقطت في الحزن، ثم تملكتهما هي غريبة' (ص.113).
- 4- 'تعشق [زينب] الوجوه الغريبة' (ص.134).
- 5- 'أراد حامد أن يتحدث فبادره جابر الذي كان يتكلم في سرعة وخوف غريبين' (ص.137).
- 6- 'كبتا في الفيلا الغريبة التي نقلهما إليها عاما كاملا لا يخرجان' (ص.143).
- 7- 'كيف سارت الأمور على هذا النحو الغريب؟ أغوص في بحار الضلال وأمشي وراء سراب' (ص.155).
- 8- 'أحسن [علي] للكلمة مذاقا ومعنى غريبين' (ص.165).
- 9- 'المدينة حوله طويلة منحنية كأنها حضن أم غريبة' (ص.186).
- 10- 'جعل يتفرج على الحديقة الغريبة في ظهر كل منهم' (ص.192).



من جهة أخرى، يمكن توظيف مفهوم الترادف التقريبي<sup>(Synonymie approximated)</sup> لمعالجة نمط آخر من العبورات التناظرية الصغرى؛ وهو أداة تحليلية ترصد، أيضا، التشابهات بين المتواليات السردية:

لكنها [ليلى] لم تفعل ذلك. ولم تلتف حوله [علي] رغم أنه متقنذ حوله نفسه! إنه يسلط ضوء البطارية على التحويلة من بعيد للحظة سريعة، فالتقنذ يحس بالضوء. يطفئ ضوء البطارية. يتعد عن القضيبي، يدور كالضبع في دائرة واسعة (...) بعد أن ينهي دورة الضبع يصبح فوق التقنذ (...) يمسك بالتقنذ الذي يتكور مشرعا شوكة فيحمله برفق بين يديه<sup>(ص. 26-27)</sup>.

يخلق العبور بين هاتين المتواليتين السرديتين، عبر عملية التذكر، مشابهة بين الوضع الجسدي لـ'علي' و'التقنذ'؛ ذلك أن 'التقنذ' علي نفسه، يؤدي، فورا، إلى تفريع السرد نحو استرجاع الشكل المرجعي الذي يستوحيه: فالتقنذ يستمد سمته الدائرية من 'التقنذ'، لذلك يشكل تقمص 'علي' لشكله تماها مع حالته (الخوف/ الضيق)؛ مما يجيل هذا التقنذ، عبر الترادف التقريبي، بديله الاستعاري. على أن هذا الترادف لا يكتمل دون رصد امتداداته داخل بقية التذكر، لذلك يتوجب توسيع عملية التأويل، لتناوله ضمن الصيرورة الزمنية؛ وهو ما سيجعله يتأسس على انعكاسية استعارية، تتقاطع مع العلاقات الانعكاسية الجزئية التي تحدثنا عنها ضمن رصد الانشطارات المأروية:

'ظل طويلا يتعجب للتقنذ الجبان الذي لا يريد أن ينهي تكوره و يجري، ويتعجب لعم عبد النور الذي يشتري القناذ ويأكلها (...) لكن التقنذ الجبان عاد فأنهى تكوره وجرى ... تذكر علي أشياء أخرى، لم يعرف لماذا تذكر أنه سمع أحاديث كثيرة عن اختفاء حامد وجابر، فأحس بأن صباح هذه الليلة مختلف، وانكمش ليصير في حجم ذلك التقنذ المذمور'<sup>(ص. 28)</sup>.

إذا كان ممكنا، ضمن هذا الملفوظ، موازنة تكور 'علي' في راهن التلطف، مع بديله: تكور التقنذ في الزمن الماضي، فلا يمكن موازنة فكر التقنذ لتكوره مع مقابله عند 'علي'، إلا بعد التدرج في عملية القراءة، حيث سيشكل خروج 'علي' إلى المدينة، قصد تكسير دائرة الزمن الجهنمية، محاكاة استعارية لجري 'التقنذ'. ومن ثم، يقع مسار التقنذ في الماضي، بناء استعاريا يجيل على مسار 'علي' في الحاضر، وتغدو عملية التذكر صادرة عن وعي إبداع، غير اعتباطي، تحكمه استراتيجية تنويع إجراءات الانعكاس والتكثيف.

في المستوى الثاني، يماثل الترادف التقاربي بين أكثر من طرفين، فيشكل نسيجاً تشبيهاً يستدعي قراءة تأويلية وموائمة للكشف، عبر عملية العبور، عن خيوطه:

- 1- "وكانت تعرف حين تعثرت في إدخال الحيط إلى سم الإبرة، وبعد أن أخذها جابر لضمهما ثم نهض إلى الحوش، أنه نهض لبيكي أمه التي صارت عجوزاً فجأة..." (ص.102).
- 2- "ظل هو منذ أن تعثرت أمه في الحيط والإبرة في حزن ثقيل" (ص.129).
- 3- "رأى جابر أحد طرفي لسان الثعبان كالحيط الذي تعثرت أمه في إدخاله إلى سم الإبرة" (ص.146).
- 4- "ولسانه [ الدليل ] يتدل إلى الخارج كلسان الثعبان، بينما تدور عيناه بنجث شديد في كل اتجاه. وفوق وجهه ابتسامة صفراء غريبة. وسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدواً لثيماً قدما أدركاه بعد طول عناء ..... " (ص.147).

تتحقق، هنا، العملية التناظرية الصغرى عبر التقارب والمقارنة بين ثلاث صور تتراتب زمنياً، وفق علاقة تركيبية، نؤشر لها بما يلي:

ترسيمة: 1: الحيط → لسان الثعبان → لسان الدليل.

يقصد بالتراتبية الزمنية تراتب أفقي، داخل زمن القصة، للحظات تحقق علاقة الشخصية بالصورة: فصورة الحيط التي ترتبط بعجز الأم تنبعث من الزمن الماضي، بينما تنتمي صورتاً لسان الثعبان، ولسان الدليل، إلى الزمن الحاضر. ومن ثم تموضع التركيبة التشبيهية الأفقية صورة: لسان الثعبان وسيطا بين الصورتين الآخرين. وأحال أنه، بسبب هذه الوساطة، يتحول شكل هذه الترسيمة إلى شكل ثلاثي الأضلاع؛ لأن منطق المماثلة الذي يحكم علاقة الصور داخل التركيبة الأفقية، يفرز علاقة جديدة: فمادام لسان الثعبان يشبه الحيط، ولسان الدليل يشبه لسان الثعبان، فإن لسان الدليل يشبه، بدوره، الحيط:



الواقع أن ارتباط صورة: الحيط باختلال وظيفة بصر الأم (أم جابر)، يحيله علامة على صورة مرجعية أخرى، هي العجز أو الشيخوخة. ويظهر أن استثمار هذه الصورة البديلة، سوف

يحقق تساوقا دلاليا عميقا مع الحقول الدلالية للصورتين الآخرين: الثعبان والدليل، نظرا لكونه يرتبط، كما هاتان الصورتان، بالوضع الاعتباري للشخصية في الزمن الحاضر: وهما الآن يفكران حقا. لكن بعد أن عجزا وشاخا. بعد أن نخر الوهن عظامهما (ص.148).

لذلك، تغدو الشيوخة تهديدا مباشرا بالنهاية المحتومة، بعدما كانت، فقط، مصدر حزن ثقيل، لتشكل مصبا لمسار حكائي، تنقلب فيه التراتبية الأولى للصورة، حيث تصبح صورة: الشيوخة، عبر الترادف التقريبي، التحقق النهائي للعبور النصي؛ مما يجعل الترسيمة المعدلة دائرية الشكل، كما تبرز اتجاهات الأسهم:

ترسيمة: 3:



بناء على هذه المستويات التحليلية، تشكل الدائرة زحاما نصيا تنبثق عنه مختلف التجليات الشكلية والدلالية داخل النص السردى: فهي تسم حركة الزمن الحكائي، وتكشف التجربة الزمنية المستعادة (المحسار المشروع = انغلاق الدائرة)، ويأخذ شكلها مسار حركة الشخصية في المكان (علي، حامد، جابر)، وتوظفها الانشطارات المرآوية، عند استشرافها لنهاية المسارات الحكائية، وتحضر ضمن العمليات التناظرية الصغرى نقطة عبور نصي، فتأسس بذلك « لاحا نصيا ودلاليا يلملم شظايا محكي المسافات ».

## 2-2- العمليات التناظرية الكبرى:

سبق لنا، ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، أن عرضنا لتصور ريكاردو (1973) [J. Ricardou] حول إحدى أنماط التناظر الكبير (Macro-Analogie) التي تدفع محكيات متعددة إلى التنافس حول الإحالة على الواقع المرجعي. ويتعلق الأمر بتنافسية خارجية تحدث بين المحكيات، عندما يحاول كل محكي الاستئثار بثوابت: المكان والزمان والشخصيات أو المواضيع، كي يفرض سيطرته النصية، ويحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

الواقع أن النص السردى: المسافات يحرك، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من المحكيات بناء على جميع أحداث متنوعة تحت ثابت واحد: هو الشخصية؛ مما يجعل تعدد المحكيات يرتبط

بتعدد الأسماء التي عنونت بها الأقسام السردية. وبما أن هذه الحكيات تتقاطع وتتداخل فيما بينها، فإن تنافسيتها، تستهدف، أساساً، استحوادها على باقي المكان والزمن.

تتأطر الحكيات الصغرى، بشكل عام، داخل ثلاثة أمكنة (القرية والصحراء والمدينة)، ويشكل اسماً اثنين منها عنوانين لجزئين سرديين. بيد أنه يصعب ضبط حجم التفاوتات المكانية من محكي إلى آخر، لأن الاسترجاع الزمني والتداخل السردى الذي يتجاوز منطق تجاور الأقسام السردية، يعقدان عملية قياس مستوى تنافس الحكيات حول المكان، حيث إن توسيع الدوائر المكانية الضيقة، وانتشار محكي واحد داخل أماكن منفصلة، يخلقان وضعية تنافس مباشر وآخر غير مباشر، لا تفرز بدقة توزيعاً مكانياً واضحاً.

ضمن التنافس المباشر، تتصارع حول القرية، بصفتها مكان انطلاق السرد ومكان انتهاء، محكيات الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها، وهي محكيات الأطفال، وسعادة، وكيلي، وزيدان، وعبد الله، وعلي، والشيخ مسعود، وزينب، وأم جابر، ونأظر المحطة. على أن بعضها (الشيخ مسعود، أم جابر، ناظر المحطة) لا يقوى تنافسيته إلا بالارتقاء، عبر الاسترجاعات الزمنية الخارجية، داخل ذاكرة هذا المكان. وإذا كان التنافس المباشر شديداً حول مكان القرية، فإنه في مكان الصحراء ومكان المدينة شبه منعدم، لكونهما مكانين محتضنان، تباعاً، محكي "جابر وحامد" ومحكي "علي" فقط. أما التنافس غير المباشر، فإنه يتيح لمحكيات صغرى إمكانية الامتداد داخل أماكن أخرى، انطلاقاً من مكان توجد به بالفعل، هكذا تمتد محكي "حامد وجابر" داخل مكاني القرية والمدينة، ويتناوش محكياً عبد الله وأم جابر سيطرة محكي "حامد وجابر" على مكان الصحراء.

ومن جهة التقاطع عند ثابت الزمن، يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في محور الزمن الحكائي، للقول إن تنافسية الحكيات، في هذا الصدد، تقاس بحجم انتشارها داخل المدة الزمنية المشتركة بينها؛ مما يعني أنه بقدر ما يستند محكي من هذه المدة، بقدر ما تتقوى تنافسيته. ولا شك أن محكي "علي" بانتشاره الزمني الواسع، يهيمن على الجزء الكبير من ثابت الزمن: فرغم ما يمكن أن يتيح التداخل السردى من إمكانيات للمحكيات الضيقة الانتشار، ضمن منطق التجاور، كي توسع دوائرها الزمنية، فمحكي "علي"، باحتفاظه بامتيازات التجاور واستثماره لإمكانات التداخل، يحضر بقوة داخل النص السردى. ولعل العودة إلى مراحل تشكله، كما رأينا في الجور الأول، توضح حجم انتشاره داخل النص السردى، فالمحكي -الإطار يفتح على قسم معلنون بالأطفال، وبصفة "علي" طفلاً، لا شك أن محكيه ينطلق، بدوره، من هذه النقطة السردية؛ وهو تزامن سيحدث، أيضاً،

في نهاية السرد، حيث يتغلق المحكي-الإطار عند نهاية المسار السردى لشخصية علي: 'وأدرك [علي] أنه قد ودع إلى الأبد، زمن الحلم ..... (ص.219)، وبين البداية والنهاية، يتولد محكي علي' ضمن بنى سردية تستقل بعناوينها، أو تتداخل مع البنى السردية للمحكيات الأخرى. ويتساق هذا التوسع السردى مع إنتاج خطابات تقييمية تفرد الوضع الاعتبارى لشخصية علي، كما يجلي هذا المقطع:

'يعرف أنه مميز عن أقرانه. إنه بالكاد في الثانية عشرة. لكنه طويل منهم جميعا، وقوي. أقوى منهم جميعا وذكي رغم أن أباه منعه عن التعليم' (ص.25).

سوف يأخذ هذا الوضع بعدا دلاليا آخر، حين نربطه بدلالة بقاء علي' وحده بعد اختفاء مجتمع القرية، إذ إن علي' كما رأينا ضمن الحديث عن الانشطار المأزوي، يجبل على انبثاق قوى تغيير جديدة وسط التحولات السلبية.

بناء على ذلك، يمكن التساؤل عما إذا كان الوضع السردى العام يكفل لمحكي علي' أن يقع محكيا-إطارا لتوالد المحكيات الأخرى. الواقع أن احتمالية التأطير تلك، ترتبط بمدى استيعاب محكي معين للمحكيات الصغرى، وتحويله لها مسارات سردية تابعة له، وخادمة لمساره السردى؛ وهو تشكل سردى تقليدى، يمكن القول إن محكي المسافات يؤسس استراتيجيته الجمالية والدلالية على تفويض أمسه. ذلك أن نوعية تشظي البنية السردية، ونوعية تشكل المحكيات الصغرى نغزاً شروط احتفاظ كل محكي - مهما كان صغيراً - باستقلاله، ضمن منطق التعدد داخل الوحدة: فرغم استحواذ محكي علي' على جزء مهم من المكان والزمن، فإن إرغامات نصية كثيرة تجعله، فقط، محكياً يفوق محكيات أخرى بحجم انتشاره السردى.

لعل مسألة التحريك، في علاقتها مع خصوصية التجربة المعيشة المستعادة، توضح حدود هذه العلاقة بين المحكيات: فإذا جاز اعتبار غياب القطار عقدة سردية، فتخصيص الجزء الانتحاشي: الاحتفال لاستعداد مجتمع القرية لاستقباله، يمثل لحظتها التثويرية. غير أن الجزء الثانى: التحولات سيكرس هذه العقدة، فيحرك السرد ليحيط، ضمن محكيات صغرى، بالوضعيات المادية للشخصيات؛ مما ينتج حركات متعددة تبلور كل واحدة منها، رغم تداخل المسارات السردية أحياناً، وفق منطقها الداخلى الخاص. ومن ثم، ينتشر كل محكي بقدر حركة الشخصية التي ترتبط به، من حيث حجم أدوارها السردية، ومستويات بحثها عن موضوع رغبتها.

بناء على ذلك، لم يتمكن محكي 'علي' من استثمار انتشاره السردى كي يتحقق محكياً-إطاراً، تدور المحكيات الأخرى في فلكه، بل يظل، لقطاً، إحدى البنيات السردية المكونة للمحكي-الإطار الذي يحمل عنوان: 'المسافات'.

### خلاصة عامة:

نستنتج، بشكل عام، أن الكتابة السردية في محكي المسافات، تحاول خلخلة الشكل السردى التقليدى، في مستويات عديدة، لجعلها في ما يلي:

في المستوى الأول، تبنى اختياراتها السردية على تشطية هيكل النص إلى أجزاء تنفرج إلى أقسام سردية؛ مما يوزع البنية السردية العامة إلى بنيات صغرى. ولا يظهر أن السارد يحكم إنتاج النص من رؤية عليمة بكل شيء، إنما يفتح المجال لتعدد المواقع والرؤى السردية. ومن ثم، تخضع التوجهات الخطابية لمنطق سردى داخلى يربط تنوع صيغ التخطيب بالوضعية المادية للشخصية، فتتعدد الأصوات السردية، وتتلون البنية السردية بالغرائب والشعري.

في المستوى الثانى، تكشف مقارنة مكون الزمن الحكائى، في آن واحد، عن انعكاس التجزؤ السردى على زمنية المحكى، وعن تأثير هذه الزمنية على التظاهرات الخطابية؛ فقدا محكنا الحديث عن تجزؤ مستوى المحكى الأول إلى مستويات أولى متعددة. كما توقفنا عند ارتباط تقنية الزمن بالتجربة الزمنية المعيشة، وبالنزوع إلى تفويض الخط الزمني الكرونولوجى، مما يفرز تجديد وظائفها، وقلب علاقتها التقليدية. نستنتج أن الزمن ليس، فقط، مكوناً لضبط زمنية المحكى، بل يشكل، أيضاً، فضاء لتمرير تصور النص السردى حول الوضع الاعتبارى للشخصيات.

في المستوى الثالث، يخلق النص السردى سبيلاً للهمة شظاياها، عبر خلق مسالك التعالق الداخلى: فرغم تعدد المحكيات، وصراعها داخل المحكى-الإطار، تعمل الانعكاسات الداخلية على ضبط نقاطها عند مقاطع سردية تكثف نهاياتها. كما تستثير العمليات التناظرية علاقات التماثل بين متوالياتها السردية، سواء من حيث رصد إحالتها على الواقع المرجعى، أو من حيث رصد الروح النص الذى تنفرج عنه مختلف تجليات النص السردى.

هذه، إذن، بعض الملاحظات التى سنحاول إثراءها ضمن الفصل الأخير، عند رؤيتها على ضوء ملاحظات أخرى حول الروايتين: موضوع المقاربة في الفصلين المقبلين؛ وهما: ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ثم مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).



## الفصل الثالث

### تظاهرات التجديد

#### في رواية ترابها زعفران لإدوار الخراط

#### I - الاختيارات السردية العامة

##### 1 - تقديم:

يمكن القول إن قضية تجنيس العمل الروائي لإدوار الخراط بشكل عام، غالبا ما تدفع الدارسين إلى موقعته ضمن أشكال السيرة الذاتية، بدليل استناد المؤلف، في تشكيل عوالمه، إلى حياته الخاصة. ولعل ذلك، ما يجعل الخراط (1985)، يقدم لنصه السردى: ترابها زعفران<sup>(1)</sup> بنص مواز<sup>(2)</sup> (Paratexte) تحذيري يرتبط برغبته في قراءة أخرى تتجاوز هذا التجنيس: ليس هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صنعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك (ص.5).

ويظهر أن إبعاده الخصوصية السيرية على نصوصه، يؤسس، كما يقول جونيت (1987)، لتعاقد تخيلي جديد يقبه التبعات المحتملة للتلقي الباحث عن التطابقات<sup>(3)</sup>، على المردودية الجمالية والدلالية لإنتاجه السردى. والحال أن نزوع المقاربة إلى القبض، أساسا، على تمثلات التجديد داخل المحكى، يعدها عن هذا الإشكال المطروح، لأنه، كما يقول فيليب لوجون (1975) [Ph.Lejeune]: كل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية، من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقلدتها في كثير من الأحيان<sup>(4)</sup>. من جهة أخرى، تطرح هذه العتبة النصية، بمحدثها عن نصوص، تطرح قضية تجنيسية من نوع آخر؛ ذلك أن الغلاف الخارجى يقدم

(1) إدوار الخراط (1985)، ترابها زعفران، ط2، 1991.

(2) "بالنسبة لنا النص الموازي هو الذي يتقدم من خلاله النص لقراءه أو لجمهوره، بشكل عام، بصفته أكثر من حد أو حاجز، فهو يتعلق بعتبة، أو بتعبير بورخيس حول المقدمة، بيهز يتيح لكل واحد إمكانية أن يدخل أو أن يعود أدراجه". G.Genette(1987), Seuils, p.7-8.

(3) أنظر نفسه، ص.202.

(4) Ph.Lejeune(1975), Le pacte autobiographique, p.6.



الكتاب، باعتباره رواية، بينما تحمل ورقة العنوان الداخلية ما يسميه جونيت (1987) العنوان التجنيسي-الموازي<sup>(1)</sup> (Paragénérique) : نصوص اسكندرانية، ولأنه يقع مباشرة تحت عنوان الكتاب، ترابها زعفران، فهو يحاول أن يخرجه من الشكل السردى الأصلي (رواية) ليمنح له صيغة شكلية أخرى. وستوضح ذلك، تحديدًا، عند الانتقال إلى عملية القراءة، حيث يحيل هذا التوجيه الأجناسي "الفعل (نصوص) مساحة الكتاب إلى تسعة أجزاء تحمل عناوين داخلية مرقمة. والحال أن هذه الغفلة تفتح المجال لاحتمالين تجنيسيين: فقد تكون هذه النصوص قصصًا قصيرة، وقد تكون نصًا سرديًا واحدًا، تتعدد مدخله. على أن المقاربة إن كانت لا ترى هذا التجزئ عنصرا تحديديا في حد ذاته، فإنها حين تربطه بالسياق التلفظي العام، تعتبره تجريبًا يحكم تقسيم بنية النص السردى وتحديد تطوره. ومن ثم، فإنها ستعالج هذا النص السردى بصفته شكلًا روائيًا تنوزعه نصوص سردية تحت عنوان: "ترابها زعفران".

بناء على ذلك، سنحاول التوقف عند مستويات نصية، نوسم فيها الكشف عن لعبة السرد عند تشييدها لعوالم النص ومكوناته على خرق وتحديد الشكل السردى التقليدي.

## 2- عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تجزئ النص السردى إلى تسعة أقسام مستقلة بعناوينها، يطرح مسألة الترهين السردى الذى يضطلع بدور سردها وتنظيمها. وإذا اعتبرنا أن السرد بضمير الأنأ رابط ترهينى أساسى، بين الأجزاء السردية، فممكن أن نفترض أن ساردا واحدا يظل هو الترهين المسؤول عن اللعبة السردية العامة. لذلك، ستيح دراسة بعض الوضعيات التلفظية إمكانية تحديد أولي لحركته الترهينية، لأنه فى محكي بضمير المتكلم، تساهم، كما تقول كوهن (1981)، كل العناصر الشكلية فى تحديد السارد<sup>(2)</sup>.

لعل الملفوظ الافتتاحي للنص السردى، يحمل عناصر سردية تضع المتلقى، منذ البدء، داخل سياق المنظور السردى العام:

(1) أنظر جونيت (1987) المرجع المذكور، ص. 93.

(2) كوهن (1881)، المرجع السابق، ص. 185.

عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبري الصغير مفتوحا، ومياه ترعة الحمودية تحته هراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبري في دوامات متقلبة (ص.7).

تحدد، هنا، صفة السارد ترهينا ي دشن عملية السرد بضمير 'أنا': ذاتا للتلفظ وموضوعا له في الآن ذاته. وبذلك، فهو ترهين خارج ومتماثل-حكائي، يبرز من خلال توظيفه للزمن الماضي، أنه على مسافة من أنا الفعل؛ وهي وضعية تلفظية يقترن فيها الصوت بالرؤية، وتنقلص معرفة أنا السارد داخل الرؤية الداخلية للشخصية (أنا الفعل/ أنا المسرود).

ويعمل فعل الحركة في المكان أول فعل يتم تسجيله، ثم تتحول الرؤية إلى الأشياء، ويفقد الفعل الثاني فعل معرفة، فتأسس علاقة استكشافية ستطبع الوضعيات التلفظية بشكل عام، حيث إن النص السردى يفص بصيغ فعل أعرف التي تومى إلى حضور الذات في الزمن والمكان كإطارين للتجربة المستعادة. إلا أن هذه المعرفة تظل رهينة بإمكانات السارد التبتيرية، فإذا كانت تبتيرا داخليا للذات، فهي تبتير خارجي للشخصيات والأشياء، دون إغفال أن هذه المعرفة، كما سنرى في مجرى التحليل، تتسع أو تضيق حسب توقعات السارد.

في المستوى الثاني، يتحول ضمير المتكلم المفرد، أحيانا، إلى ضمير المتكلم الجمع، فتطرح مسألة الإرخامات السردية التي تحيط بهذه النقطة:

'وقرنا نحن الصغار يوما ونحن نحمل كتبنا ولا نريد أن نلعب البلى، أننا عندما تكبر ونروح الثانوية، سوف نذهب إلى كوم بكير نحن أيضا ونطوف هذا المكان ويوت السرية الواعدة بمتعات وملذات جنونية لا نعرف طعمها ولا نتصورها، حتى' (ص.75).

يتوضع السارد، هنا، خارج-حكائي ومتماثل-حكائي أيضا، لكنه يذوب داخل الصوت الجماعي، كي يقدم نشاطا جماعيا: فالطفل لم يقرر وحده تنفيذ مشروعه العاطفي مستقبلا، إنما كان القرار جماعيا، ولن يعبر عنه سوى تلفظ جماعي؛ ذلك أن الملفوظات التي تنبثق عن هذه الوضعيات التلفظية لا تستطيع فيها أنا السارد الأول إزاحة الشخصيات الأخرى التي تشارك أنا الفعل في موضوع التبتير. لأن إبراز هذا الفعل يتحقق من خلال الصيغة الجماعية لإعجاز.

وفي المستوى الثالث يتحول أنا الفعل إلى ضمير الغائب المفرد:

أرى الولد، صغير الجسم ساقا رقيقتان في ألشورت الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنها فيها نظرة متأملة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصباح على حافة البحر الموحش عند المندرة (ص.41).

في مثل هذه الحالات، يتظاهر السارد الأول ترهينا خارج-حكائيا ومتباين-حكائيا، على اعتبار أنه يحكي ضمن المستوى السردى الأول، قصة لا يحضر فيها إلا كشاهد، فنحن نقرأ مسافة بين ذات التلفظ وذات موضوعه الذي تحولت إلى "هو". والحال أن هذه الاختلالات في الشبكة الترهينية المهيمنة على المنظور السردى، تثير التساؤل أيضا، حول علّة هذه الانزلاقات (Glissements) الضميرية: ففي هذا الملفوظ، تؤكد الصيغة النحوية لفعل أرى "الحوة الزمنية التي تفصل الذاتين: السارد والولد، ذلك أن فعل الرؤية لا يتم داخل الزمن الماضي، بل هو فعل رؤية تهيئية تحدث في واهن التلفظ، مستعيدة صورة من الماضي عبر منظور سردى خارجي، على أن انفصال ذات السارد عن ذات الفعل، ما يلبث أن يخففى، ليعاود الالتحام تدريجيا، من خلال محاولة السارد التماهي أولا مع "هو" الفعل (الولد): أحس عبر السنين الطويلة، بالنداء اللينة تحدث قدميه والهواء المبلول على وجهة" (ص. 41)، ثم يخففى ضمير "هو" ثانيا:

"وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن. المتسايل تحت سماء خفيفة اللون كنتطتين، أراهما، لا تكادان تتحركان، أعرف أنهما أبي وأمي وحدهما في البعد الفسيح وأريدهما أن يرجعا بسرعة إلي" (ص. 42).

تميز هذه الوضعية التلفظية عن الوضعية السابقة، بكونها تميّط اللثام عن هوية "هو" المسرود (الولد)، لتنتقل الرؤية السردية إلى التبشير الداخلى. وحينئذ يتحول فعل أرى إلى الحاضر التاريخي<sup>(1)</sup>، لينجز فعلا حقيقيا يرتبط بأنا السارد. ويبدو أنه لم يحدث تفاوت (Décalage) بين لحظة الفعل ولحظة تلفظه، بل تنصهر اللحظتان، لتؤشرا إلى التحام تام يلغى المسافة الزمنية بين الأنتين، كما أن هذا الملفوظ خطاب مباشر لضمير "هو"، يرهته السارد الأول.

وفي المستوى الأخير، تختفى أنا السارد وأنا الفعل معا:

"الطفل يحس جسمه يتقظ فجأة في الليل، في غرفة النوم الدافئة المغلقة الباب. ويجد أنه على سرير عال ثقيل بالأغطية، ليس سريره" (ص. 83).

(1) يتعلّق الأمر، هنا، باستعمال خاص في اللغة المكتوبة، والذي لا ينبغي خلطه مع الحاضر في اللغة الشفهية ذي وظيفة الزمن الماضي أو المستقبل (...). ويمكن القول إن زمن الحكى هنا هو الحاضر التاريخي.

D. Maingueneau (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française*, p.63.

تغدو رؤية السارد الأول، في مثل وضعيات التباين-الحكاية هاته، رؤية العالم بكل شيء، أو التبشير في "درجة الصفر". ولعل هذا الانزلاق الرؤيوي المزدوج إلى ضميري المفرد الغائب، يستغل هذا الموقع السردى، لينبش في مناطق تستعصي عن موقع السارد بضمير الأنأ. والحال أن علاقة السارد (الشيخ) بذات الفعل (الطفل) يحكمها ما يطلق عليه جيرار كورديس (1986) [G.Cordes] باللفظ المحجن<sup>(1)</sup>، حيث إن البلبلة التي تعترى ضمير السرد، تعكس التباس علاقة أنا السارد، بأنا الفعل: فهي أحيانا واضحة، عند تطابقهما والتحامهما، وأحيانا أخرى، ترتبك عند إحساس أنا السارد بالانفصال عن أنا الفعل. ويظهر أن ذلك يرتبط، بشكل عام، بخضوع السرد لإرغافات معرفة المنطقة المشتركة بين الذوات الفاعلة، إذ يحدث أن تنفلت إحدى الذوات عن وحدة الهوية، فيتأرجح السرد بين الضمائر النحوية.

### 3- منطق تشكيل المادة الحكائية:

نسعى، في هذا المستوى من التحليل، إلى مقارنة طرق انتظام الوضعيات التلفظية، بصفتها بنى سردية تحتضن تركيبات حدثية. وسنحاول الحرص على اختيار النماذج النصية التي تمثل الفضاءات الزمنية المستعادة: الطفولة والصبا والشباب؛ مما سيمككننا من القبض على أسس بناء الحكايات الصغرى في علاقتها بالتجربة المعيشة المستعادة.

في البدء، نتابع في الجزء السردى الأول منطق توالد وضعيات تلفظية عديدة، لبلورة محكي صغير يستعيد علاقة أنا الفعل بشخصية حسنية:

«وسمعت أمي وست وهيبة تتحدثان همسا عن السكان الجدد في الشقة التحتانية المطلة على الجنيينة. وسمعت الست وهيبة تقول إن ذلك في وجهنا، ويجب أن نفعل شيئا (ص.11).

يبرز أن تذكر أنا السارد/ الشيخ لهذا الموقف، لم يتأثر بالمسافة الزمنية البعيدة، بل ينحو إلى عرض الأشياء كما كانت تبدو لأنا الفعل/ الطفل؛ وهي رؤية تبشيرية ضيقة تتوغل الطفل متلقيا داخليا غير مباشر للتلفظين فاعلين، لا يستطيع لك مغالقة تلفظهما. بيد أن إدراج السكان الجدد، موضوعا للتبشير، يتقاطع مع اهتمامات الطفل؛ مما سيدفع هذه الوضعية التلفظية التي تعتمد الهمس المبهم، إلى تفاعلات سردية تمجد رغبة أنا السارد في متابعة النمو العادي للأحداث في ذهن الطفل؛

(1) voir G. Cordesse (1986), « note sur l'énonciation narrative », *Poétique*, 65, p.43.

وهو نحو يتبلور في مقاطع سردية تعيد تفكيك موضوع الجنس المنطلق، فتؤسس مسارا سرديا صغيرا. وهكذا يحدث انتقال مباشر إلى المقطع الموالي:

كانت الشقة التحتانية دائما مغلقة الشبابيك، وكنت أهود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والمخ وراءه حسنية.

كنت أراها، نخيلة، شعرها الكالح مربوط بمدورة بيضاء، وصغيرة الجسم ولا تكبرني ربما إلا بسنين قليلة، وأحس أن فيها شيئا ما يجذبني وأحبه جداً (ص.11).

ثمة، في هذه الوضعية التلقظية، بداية اندراج أنا الفعل في مجرى الأحداث التي تحدث في معزل عنه، حيث سيدفعه سماعه الجنس المبهم، إلى تذكر علاقته الملتبسة بشخصية "حسنية"، ليتشكل نوع من التوازي بين ما يسمعه أنا الفعل، وبين ما يلاحظه في محيطه العام. ومن ثم، يظهر أن همس الجارتين يمثل وسيطا تلقظيا، للانتقال إلى مضمون علاقة الطفل "بحسنية". وهو ما يثبت الملفوظ الموالي:

كنت أحبها وكنت أيضا أخاف من شيء ما مكتوم في هود جسدها الرفيع المهدود.

قالت لي مرة، وهي لا تنظر إلي، إنها تسافر في الليل، وتروح بعيدا جدا وأن سفر الليل متعب ولا تطلع له شمس.

وخيل إلي أنني فهمت، وأنها ربما تذهب إلى محطة مصر وتقضي الليل مسافرة في القطار وتعود قبل الصبح. وكنت أصدق هذا وأعرف في الوقت نفسه أنها لا تترك البيت أبدا.

وقالت: ربنا يتوب علينا من سفر الليالي (ص.13).

يرز أن كشف مسار علاقة أنا الفعل بشخصية "حسنية"، يرتهن لمستوى التواصل بينهما:

ف"حسنية" تدرك أن الطفل لا يؤهله وضعه الاعتباري لاستيعاب وضعتها المادية (بجمل الشروط الاجتماعية التي تعيشها الشخصية)، فاختارت التعبير عنها استعاريا، كما لو أنها تحدث ذاتها بصوت مرتفع؛ مما يدفع الطفل، لاكتفائه بالمعنى الحرفي، إلى تسجيل مفارقة في كلامها، ليتعمق وجله السابق من جسدها (الكاتم لأسرارها). ومن ثم، يحكم خلل التواصل بين الشخصيتين بناء الوضعية التلقظية في مرحلتين: في الموقع الأول، يخطب صوت "حسنية" في خطاب غير مباشر، انعكاسا لحركة عينها غير المصوبتين للمتلقى المفترض: الطفل. وفي الموقع الثاني، يخطب بأسلوب مباشر، إنما يخفي ضمير المخاطب (لي) من الصيغة الإسنادية، فاحتفظ فقط، بكالت، للدلالة على كونه صوت داخلي مسموع. والحال أن أنا السارد/ الشيخ لم يتدخل لتصويب هذا الخلل، بل يخرق السياق

التلفظي لينتقل إلى أحداث ومواقف متفرقة. غير أنه ما يلبث أن يعود إلى الهمس بين الأم والجارية وهية، بصفته مصدر الإخبار عن موضوع انشغال أنا الفعل:

كنت أسترى السمع إلى حديثهما الخامس، وأنا أنقل تصاريف الأفعال الإنجليزية (...) وعرفت أن العربية من الإصطبل الذي أمانا يدخلون الشقة التحتانية بالليل (...) وهمست ست رهية بصوت أجش قليلا وملء بالحجارة: ومش بس العربية يا ختي، دول بيحبو لهم زيان من القهوة اللي على المحمودية في أنصاص الليالي ولا كوم بكير. وكان للكلام الغريب وقع غامض في نفسي ولم أحرر أن أسأل. فقد حدثت، طبعاً، أن فيه مما يحدث بين الرجال والنساء ما يروع (ص. 16).

تحتفظ هذه العودة السردية إلى موضوع التثيير الرئيسي، بعناصر الوضعية التلفظية السابقة، لأنها توظف من جديد، المواقع السردية التي دشنت انطلاق المحكي الشذري في هذا الجزء: فأنا الفعل ما يزال يحتل موقع المتلقي الداخلي للخطابات المهموسة؛ كما لا تزال الأم والجارية وهية تتابعان قصة 'حسنية'. غير أن أسترى السمع الذي يقوي وضعية المتلقي، يجعل أنا الفعل يززع وضعية الغموض، فيتمكن، عن طريق ألدس، من معرفة التباس علاقة الرجل والمرأة. وبذلك، يحول عدم تحقق تواصل مع المتلفظين الداخليين دون تبديد الغموض تماماً.

خلافاً لذلك، يتمكن المتلقي الخارجي، بناء على تلميحات الخطابات المهموسة، من فك الدلالة الاستعارية لسفر 'حسنية' الليلي، باعتباره ليس سفراً في المكان، كما يعتقد الطفل، بل هو إحالة على الغوص في ملذات الليل. على أن السارد لا يأبه بهذه المتابعة الخارجية، إنما يتحرك وفق درجة إدراك الطفل للعلاقات الاجتماعية، مما يجعله ممعناً في التقاط تفاصيل الوضعية المادية لشخصية 'حسنية'، كما يستوعبها الطفل:

وعندما عرفت أن البوليس لم يدخل شقة الست وهية، ولم يسألها عن شيء، سطع لذهني همسها لأمي، وفهمت وكنت لا أريد أن أراها (ص. 21).

يكشف هذا الملفوظ عن تبرم أنا الفعل من نهاية علاقته بحسنية، بسبب ترحيلها قسراً من طرف البوليس. وإذا لم يكن مقتنعاً أو مستوعباً لمبررات الترحيل، فإنه اكتشف من حرك مسار هذا الانفصال الذي تحقق ضد رغبته.

بناء على ذلك، يتضح أن هذا المحكي الشذري الذي يستعيد علاقة أنا الفعل بشخصية 'حسنية'، يتبلور من خلال توسيع سردي لوضعية بدئية، حيث يظهر أن السارد لا يتقصد المحكي

المباشر، إنما معرض وضبعيات تلفظية يشد بعضها إلى بعض دون ارتباط سببي ظاهر بينهما؛ لأن حمولتها المتنوعة من الأحداث والخطايات التوصيفية والتعليقية، تربطها بسياقات تلفظية تتبادل الحرق بينها بشكل فجائي. ومن ثم، تأتي الوضعية النهائية لتختتم، عبر إبراز كيفية تحقق انفصال أنا الفعل عن موضوع رغبته، مسارا حكايا متشظيا.

في الجزء السردى الرابع: *فلك طاف على طوفان الجسد*، يستعيد السارد مجموعة من اللحظات الزمنية داخل بنى سردية متجاورة. وإلى جانب العلاقات السردية التي يمكن أن تجمع بين هذه اللحظات، ثمة علاقة سردية تجمع بنية سردية بالحكي الشذري الذي توقفتنا عنده؛ وهي علاقة تمكن معالجتها، في آن واحد، من إبراز طريقة الربط الذي ينجزه السارد، حكايا، بين جزئين سرديين، وكذا رصد خضوع الرؤية لـ أنا الفعل عند اتساع حركته.

وقفتنا في حلقة متضامة متزاحة نسمع بلهفة، وقلوبنا تدق عن أشياء مبهمة تماما علي، ولا أستطيع أن أتصورها مهما حاولت، ولكنني أحس لها سحرا لا مقاومة له. وبينما أنطون زخاري يهمس بصوت حاد وسريع ومبحوح قليل، كان الأولاد يقاطعونونه ويهتفون بأصوات فيها انكسار البحة الأولى، ويضمون رؤوسهم بعضها إلى بعض ويدورون حوله ويستحثونه بالسؤال عن التفاصيل. كانوا يعطوننا نحن الصغار ظهورهم كأنهم قد تركونا ندخل الحلقة، نفوضوا أيديهم منا (ص. 74).

يندج الأنا، هنا، ضمن ترهين جماعي يمثل متلقيا داخليا لخطابات مهموسة حول أسرار الجسد، فيحتفظ، كدأبه، بوضعه على هامش حلقة الكبار، مستندا إلى السمع مصدرا للإخبار. بيد أنه لا يستطيع، مرة أخرى، استيعاب تلفظ الآخرين؛ وهو ما يجعل مثل هذه الوضعية التلفظية تلعب دور التشويق السردى، لأنها تتوغل في إنتاج تعليقات خطائية تعرض للشروط والملابسات التي تحيط بالحدث دون التطرق إليه، بشكل مباشر. هكذا، تغدو رنة صوت الكبار وحركات رؤوسهم وإلحاحية أسئلتهم، المظهر الخارجي للخوض في الأشياء المبهمة. على أن التدرج في القراءة يكشف أن التركيز على التوصيف الشكلي، يهيئ لسرد إخبار يمثل المسعى الرئيسي للوضعية التلفظية:

أما غريب فقال إنه دخل على واحدة خلعت له قميصها الحريري الأبيض وكانت عارية تماما فحته، وسألته عن اسمه وأين يسكن. ولما عرفت أنه من غيط العنب ومن شارع الكروم تركته بفعل ذلك مرتين إحداها بعد الأخرى، ولم تأخذ منه أي ملهم. وقالت له إن اسمها حسنية وإنها سكنت

مرة في شارع الكروم، وإنها تراعي الأصول وعليها دين لئلا طيبين هنا تريد أن تؤديه (...) وكنت أستمع للحكاية وقلبي يرتجف مليئا بالغموض ولم أصدق أنها هي، أبداً (ص. 75).

يدمج أنا السارد، بانتقاله إلى خطاب شخصية غريب، ميتا-محكيًا مسرودًا يجيل من جديد، على انشغال الطفل بحسنية. ويبدو أن حفاظ الخطاب المسرود على تراتبية مغامرة غريب، يحكمه مقصدية تشخيص وقع الإخبار النهائي على المتلقي الداخلي (الطفل)؛ ذلك أن دهشة الطفل تتعاطم كلما تقدم غريب في سرد حكايته، إنما ستتكرر توقعاته عند إدراج حسنية كموضوع للمغامرة الجنسية، ليتضح أن السرد لا يتحرك، أساساً، للكشف عن مصير ظل مجهولاً، بل ينشد إلى منطق البحث عن صيغ سردية تبرز أشكال إبعاد موضوع الرغبة عن أنا الفعل. غير أنه لا يمكن استبعاد أن يكون كذلك رفض الطفل لهذا الإبعاد الذي قمارسه، دون قصد، حكاية غريب حافواً لهذا الانتظام العام للعناصر السردية.

وضمن نفس الإطار، يمكن أن نقبض على خصوصيات سردية أخرى داخل الجزء السردية: الموت على البحر، لكونه يطور محكيين شذرين تتداخل بناهما السردية، تبعاً لحركة أنا الفعل في المكان؛ وهو ما يمكن مقارنته بالوقوف عند بعض المقاطع السردية:

"عندما أدخل من باب اللوكاندة أحس على الفورينفج البلبل والعممة الهادئة بعد نور البحر الصافي. الأرض المبلطة، من غير سجاد، رطبة وعليها ماء قليل، وفي المدخل كله رائحة عامة وحميمة في الوقت نفسه. وكانت صاحبة اللوكاندة مدورة الوجه رائقة السمرة، ممتلئة قليلاً، تجلس وراء المنصة الدائرية في المدخل، وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم يدغخ في اهتزازاً داخلياً، أهلاً يا غنن يا حبيبي. تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو ينكسفوا، وتعزم علي بالشيكولاته، دائماً، كل مرة، فأرفض، وأتأبى، دائماً، كل مرة حتى تغريبي بأن آخذها، بصوتها هذا المدمم الكسول، وهي تجذبني قليلاً إليها وتضع ذراعها الرخصة العارية على كتفي وتضميني، قليلاً، إليها (ص. 45-46).

تمثل هذه الوضعية التلفظية امتداداً لوضعيات أخرى توظف سعادة الطفل في فضاءات حميمة. ويمثل فضاء اللوكاندة محطة رحلته اليومية عبر الأتوبيس الذي يقوده الخال ثنائياً، انطلاقاً من فضاء الكابينة على الشاطئ. ويظهر أن صياغة هذا المشهد كي يكثف اللحظات الحميمة، اقتضى تشكيل بنية فعلية دالة على الديمومة، حيث إن تراتب أفعال المضارع (أدخل، أحس، تجلس، تراني، ترحب، تعزم، أرفض، آخذها، تجذبني...) مضمفورة بصيغ الزمن التواترية (دائماً، كل مرة)، وسط



توصيف الحركة وونة الأصوات والروائح، يسعى إلى تثبيت مسار سردي قصير يتكرر كلما تكررت الرحلة (السعيدة). على أن العنصر المركزي في هذه الوضعية التلفظية، يتجلى في تساوق منطق إنتاجها مع منطق إنتاج الوضعية السابقة في محكي علاقة الطفل بـ"حسنية" (الجزء الأول): فعلى الرغم من كون السرد يتجه نحو تثبيت مركزية المرأة داخل المحكي الشذري، فإنه يقدمها ضمن عتبات يعبرها الطفل إلى الفضاء المركزي؛ ذلك أنه كما رأى "حسنية" داخل العتمة، عند مروره أمام باب شقتها كي يصعد إلى بيته: "عندما تحس بي تستدير بوجهها إلي من العتمة الخفيفة" (ص. 11)، يرى أيضاً "رانة" داخل "العتمة المهادنة"، بمدخل "اللوكاندة"، عند صعوده إلى غرفة: "بقطر"، وكما بدأت علاقته بـ"حسنية"، تبدأ علاقته بـ"رانة" عبر منحهما له الشكولاته/ الكراملة، ثم ضمه إلى الصدر: أعطيتني [حسنية] حبة كراملة (...) وفجأة ضمت ذراعها الرفيعة وضمت رأسي إليها" (ص. 12). ومن ثم، تخرج كلاهما، تدريجياً، من "العتمة"، لتغدوان، في تواز مع استحالتهم موضوع رغبة ملتبس، المحور الرئيسي للسرد. بيد أن السارد لا يعتمد في محكي "اللوكاندة" على شخصيات أخرى كـ"بور للروية"، كما فعل في المحكي الشذري الأول، كي يكشف عن الوضع الاعتباري لشخصية "رانة"، بل يخضع لرؤية الطفل الخاصة. ومن ثم، لن يتغير، سردياً، الطابع الرتيب لإعادة إنتاج العلاقات الأولى داخل "اللوكاندة"، إلا إذا ضبط الطفل إحدى اختلالاتها:

وفي مرة تأخرت، عندما دخلت "اللوكاندة" فزعت فزعا غامضاً لأنني لم أجدها في الردهة، وراء المنصة، وندفعت، كأنني مروع، إلى غرفة بقطر ابن عمي وفتحتها على الفور، فوجدتها أمامي وهي تعتدل واقفة جنب السير المهبوش الفرش، وتزرر الزر الأعلى من الروب الخفيف (...). وأدخلت يدها في جيب الروب وبحث قليلاً ثم قالت: أهـي .. الشكولاته بتاعتك .. خذ .. ولكني رفضت تماماً هذه المرة، وأطرقت برأسي في عناد (...) وكان جسمها باذخاً ومبذولاً وأحسست بغموض أنها تراهن به في لعبة خطيرة، وخفت عليها، ونشقت رائحتها الخفية، وكان وجهي يضطرم، ولم أبك، بل كنت غاضباً (ص. 47-48).

تحرك هذه الوضعية التلفظية بنية فعلية تراكم تراكمات سرديّة أخرى متناقضة للمسار السردى السابق؛ ذلك أن تأخر أنا الفعل يدفع شخصية "رانة" إلى إعادة التوضع في المكان كي تنجز نشاطاً آخر يربط بعلاقتها بشخصية "بقطر"، مما يولد موقفاً فجائياً يفرض على أنا الفعل ردوداً فعلية فورية: فإذا كانت "رانة" حريصة على إنتاج نفس الخطاب ونفس الحركة (تقريب الطفل وإعطائه الشكولاته)، فعدم استجابة الطفل لها يقوض التعاقد (التفاهم) السابق بينهما، ويكشف، في الآن

ذاته، عن علاقته الملتبسة معها، إذ إن خوفه على جسدها وغضبه من وضعيته الجديدة، لا يمكن تفسيره إلا بربط تركيز الشذرات الوصفية على جسد رانة بقوة حضوره في ذهنه كموضوع للرغبة. ومن ثم، يظهر أن أنا السارد لا يلجأ إلى تحديد نوعية الحدث أو المشهد دفعة واحدة، بل يقدمه مفتتا عبر توصيف جزئياته: فلا إثبات حيثيات مقاومة رغبة الطفل في استمرار علاقته برانة، تنهج العملية السردية مسارا متدرجا، تغدو ضمنه عين الطفل مركبا ومنظما خارجيا لأجزاء المشهد، حيث يتسلط التنبير على الأوضاع الجسدية وشكل اللباس كي يبني لحظة توتر تصطبغ فيها رغبة الطفل مع رغبة بقطر عند (جسد) رانة. غير أن التباس وظيفة رانة على الطفل، إن كان يخلخل علاقة الاتصال بينهما، فإنه لم يحسم نهائيا في مسارها؛ مما يجعل السرد يتابع، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، عملية تشكل الانفصال التام بين الشخصيتين:

"في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض، على غير عادته. وجاء إلى الباب قبل أن أصدق وقال لي: بلاش النهارده خليك .. إلب هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستائرا، فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير" (ص. 55).

يندرج هذا الملفوظ ضمن عودة سردية إلى محكي اللوكاندة متابعة نهاية علاقة أنا الفعل بشخصية رانة؛ مما يحيله بداية ارتداد سردي (Regression) يفرق مباحا تلفظيا يستعيد لحظة رعب عاشها الطفل، قرب الشاطئ، عند رؤيته امرأة تدوسها سيارة. والحال أن هذا التوجه السردى يتضمن مؤشرات جديدة تضفي عليه بعدا ثراميا؛ لأن بناء الارتداد السردى لتساوقه مع هذا السياق، استلزم تدرجا سرديا في تهيه الوضعية العامة التي تكتنف عيش الطفل وضعية رعب أخرى.

في هذه الوضعية التلفظية، ليس صوت الخال، بصفته خطابا شفويا مباشرا، سوى تشخيص لشكل نظراته (غريبة)؛ ولذلك، فهما يمان معا عن بروز مسار جديد لأحداث لن تكون معتادة. وهنا، يبني أنا الفعل ردود فعله على ما يشبه الحدس بوقوع حدث يستوجب منه إنجاز رحلته إلى اللوكاندة، حيث إن رفضه لرغبة الخال ينبع من رغبته في استكناه علة إحساسه بالتوجس والقلق. ورغم أن هذا الإحساس لم يحدث إلا بسبب موقف الخال، فإنه يحضر حافزا سرديا يحرك السرد، ويخضعه لايقاعه؛ مما يخلق نوعا من التمامى الدرامى من مقطع إلى آخر:

كان يقف على مقربة من الباب جمع صغير من البوابين والمكوجية والبياعين والفضوليين القلائل، يتهايمسون ويتحدثون بصوت خفيض. وسمعتهم يقولون وأنا أشق طريقي بجانبهم على الرصيف، إمتى؟ حد عرف مين؟ يقولو على وش الفجر.. خسارة.. والله ست فنجرية وبت حلال.. الله يرحمها بقي.. ما احنا بكره هنعرفوا... (ص. 56).

توقع هذه الوضعية التلفظية أنا الفعل، من جديد، متلقيا داخليا لأصوات شفوية، لكنها هذه المرة، أصوات غفلة لذات جماعية، تراعي عملية تخليبها سياق إنتاجها، فعرضت كما التقطها أنا الفعل، متداخلة ومتعارضة وغير منسجمة. وتكمن أهمية خله الأصوات في كونها تخترق وتشظي بنية المقطع السردى، لتتشكل تنفا خطاوية مباشرة، مما يتيح لها المساهمة في جعل التنامي ألدرامي' للمسار السردى يتوازى مع حركة أنا الفعل في المكان: فلا شك أنه كلما تقلص حجم المسافة بينه وبين ألكوكاندة، يزداد حجم توجسه وقلقه. ومن ثم، فالأصوات الغفلة في إحالتها على ضمير 'هي'، وإثارتها للوحدتين اللغويتين: الله يرحمها والظالم، في باب ألكوكاندة، ستضعف هذا التوجس، مما يجعل حركة أنا الفعل حركة اندفاعية واقتحامية:

"وعندما اندفعت إلى الداخل من بينهم جميعا، وقبل أن يسكني أحد رأيتها على السرير. كانت مغطاة بملاء بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء وتوسع في مواقع مختلفة عند الصدر والبطن..." (ص. 57).

يمكن القول إن هذا الملفوظ بشخص لحظة تنوير حبكة صغيرة، لكونه يجيب عن أسئلة الإحساس بالتوجس والقلق، بصفتها حافظا لتحريك السرد. على أن هذا التنوير السردى يرتبط، أيضا، بمبرر إنتاج الوضعيات التلفظية السابقة، ويتعلق الأمر بتشييد لحظتي اللقاء والتوتر اللتين تحيطان بعلاقة أنا الفعل وشخصية "رانة". ومن ثم، يظهر أن أنا السارد ينسج بين الشخصيات علاقات متشابهة، يقع إنتاج بعضها وسيطا سرديا لإنتاج أخرى؛ حيث تغدو علاقة أنا الفعل بشخصيتي "نانان" و"بقطر" سياقاً سرديا لبلورة المحكي الشذرى الرئيسى الذي يرتبط بعلاقته بشخصية "رانة". غير أن هذا السياق السردى ليس تأطيرا شكليا لأحداث أساسية، بل هو سياق منتج لفضاءات حميمة، لن تتمكن بدونها لحظة الاتصال بين الذات وموضوع رغبتها من اكتساب قيمتها الجمالية والدلالية.

ولنختتم هذا المستوى التحليلي بالانتقال إلى جزء سردي آخر، يخضع فيه إنتاج المحكي لوضع اعتباري آخر، نتابعه من خلال هذين المقطعين:

1- ودارت حول المائدة، ورفع اسكندر وجهه إليها مندهشا متساقلا، ومدت إليه يدها وقالت بهدوء: تعال معي.

ودارت بي خواطر مفاجئة، وتجمست في ذهني ثم اختفت على الفور صور مخطوفة من مسافر دوديه، وأنا زولا، وغادة الكاميليا، وغرفة زيزي التي تحيلتها علوية على سلام من وراء الباب الخلفي الصغير، وستائرنا خفيفة شفافة تطل على البحر وعلى باب القلب المفتوح وهوس الجنس وعريذته، ومناعم الجسد كما رأيتها، أول مرة، في الراقصة البلدي، عارية، وأنا في الثانية عشرة في فرح بجوار بيتنا في محرم بك. وارتعت من احتمال الإصابة بممرض سري... (ص.38).

2- نظرت إلي وأنا واقف متحيرا في الطريقة، وقالت، غاضبة وحارة بهمس خشن:

- إمش من هنا، يا الله، روح من غير ما تسأل، إمش يا الله يا حبيبي إمش.

ولكني أحسست فيها على خدي، فجأة، في قبلة خاطفة ملحة، ودفعتني بيدها، برفق، و أقفلت الباب عليها. وسطع في ذهني على الفور أنني نجوت من الكمين ولم أذكر الملك ميخائيل (ص.39).

يدشن المقطع الأول مسارا سرديا شذريا يحول، فجائيا، اتجاه السرد إلى مرمى سردي غير الذي توقعه أنا الفعل. ومن ثم، تشيد وضعية تلفظية تحيط بثلاث ردود فعل متعاقبة: تبرز أهمية الأول في كونه يخلق وضعية طارئة، لأنه يرتبط بشخصية 'زيزي' التي غيرت، فجأة، دورها المرجعي (الإيقاع بأننا الفعل في كمين أسكندر)، فتكسر توقع أسكندر الذي يقتصر على الاندهاش والتساؤل. غير أن الطريقة التي تنجز بها ذلك، تدفع أنا الفعل، عبر محكي-ذاتي (Auto-récit) إلى الاندراج في الوضعية الطارئة، بناء على تفسيره صوتا سابقا لشخصية 'زيزي':

قالت، مباشرة، في هجوم جنسي واضح ومستقر وطيب القلب، من أول وهلة:

- يا أهلا بالباشمهندس الحلوة الصغيرة بتاعنا، اتفضل، اتفضل يا حبيبي (ص.36).

وبذلك، يغير، بدوره، مسعاها السابق (تنسيق العمل السياسي مع اسكندر)، وينخرط في مشروع جديد، يبدأه بتلامس يده مع يد 'زيزي'، ثم اختفائهما عن الأنظار. ولأن مشروع العلاقة الجديدة سينتقل بأننا الفعل لأول مرة، إلى تجربة جنسية فعلية، فإن 'زيزي' تغدو موضوعا جنسيا سيملا الصور الجنسية الشكلية؛ ذلك أن انتظام متواليات المحكي-الذاتي، من حيث العبور من الصور التي خلفتها القراءات إلى غرفة 'زيزي'، ثم إلى مناعم الجسد التي رآها أنا الفعل، تحيل 'زيزي'

مجسما وعقفا للحلم الطفولي؛ لأنها تجمع في جسدها، مثالية الشخصيات المتخيلة ومادية الشخصيات الواقعية. وهنا، يمكن الإحاطة بمادية الجسد في المقاطع الوصفية للراقصة ضمن الجزء السردى الخامس، ليتجلى أن انبثاقه الفجائي في المحكي-الذاتي، يعود إلى قوة حضوره، منذ زمن الطفولة، في ذهن أنا الفعل.

أما المقطع الثانى، فيبنى عملية تكسير توقع أنا الفعل الوصول إلى جسد زيزي، عبر تحقيق تكامل خطابين: ففي الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الشفهي المباشر عن نهاية العلاقة مع إحجامة عن كشف علة ذلك، يتكفل الخطاب الفصيح بتجسيد عملي له (دفعتي)، وتأويل أبعاده. ويظهر أنه خلافا للوضعيات التلفظية التي تتبار من خلال أنا الطفل، يتيح الاستناد إلى رؤية أنا الشاب حسم مسار الأحداث في حينها، أي أنه لا تحدث العودة، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، إلى الحدث ذاته، لتبرير مسابقة النمو البطيء لإدراكات أنا الفعل، لموضوع التنبير. ذلك أن هذا الملفوظ يحمل الحدث وعلته، إنه يكشف عن خطة كامنة في مسار سردي خارجي (نصب كمين عبر الإيهام بإعداد عمل نضالي)، غير أن زيزي، في تقويضها خطة أسكندر عوض، تقوض، في الآن ذاته، توقع أنا الفعل. ومن ثم، يظهر أن منطق إنتاج السرد يخضع هنا، للنزوع إلى تشكيل مسار سردي شذري يبرز كيف تنشأ الرغبة لدى أنا الفعل، وكيف يحدث إجهاضها للتو، ضمن مشهد لم يتوقعه.

نستطيع أن نواصل دفع المقاربة في هذا الاتجاه التحليلي، كي نعالج منطق تشكيل المادة الحكائية داخل الأجزاء السردية الأخرى، وسنكتشف أن هذا المنطق السردى، مهما استقل كل جزء سردي بعوالمه التي تحكم تشكل وضعياته التلفظية وحركة السرد، يظل رهينا بإغماز مسارات سردية شذرية تحيط بشروط وملابسات اتصال أنا الفعل بموضوع رغبته، ثم الانفصال عنه. ولأن هذا الموضوع، بشكل عام، امرأة، فإن الانفصال عنه يحدث لأسباب مختلفة (الرحيل، الاختفاء، الموت، القتل)، ومن ثم، يأتي ذلك الحجم الكبير من مشاهد الرعب التي تلازم باستمرار، مشاهد الحب.

والحال أن الوضعيات السردية التي تؤسس هذا المنطق، تحترقها أو تتجاوز معها تكوينات نصية أخرى، لأبد من التوقف عندها، لاستكمال مقاربة خصوصيات إنتاج النص السردى في هذا المستوى التحليلي؛ وهي صيغ خطافية تسهم في تشكيل العوالم النصية وتسد النزوع السردى العام نحو التشكل خارج المرجع الواقعي التقليدي.

#### 4- تنوع البنى الخطابية:

##### 4-1- صيغ الوصف:

لا يعود الاهتمام بهذا المكون إلى انتشاره الواسع داخل النص السردى، بل لأنه لمط نصي يحرف، حسب تعبير فليب هامون (1981) [P.Hamon]، الواقع ويخلخل تمركز البنى المنطقية للملفوظات السردية<sup>(1)</sup>، كما يحدث اختلالات نصية عميقة، ويبلبل مقروئية المحكي<sup>(2)</sup>. والأمرا أن مسار التحليل سيحاول كشف ذلك، موازاة مع ضبطه مظاهر استبدال الوصف لوظائفه التقليدية، من خلال التوقف عند مقاطع نصية متعددة.

يمكن أن ننتقل من هذا الملفوظ الميتا-خطاب الذي يكشف، استعاريا، علاقة الذات الواصفة بموضوع الوصف بشكل عام:

“ويعد أن ضربته الحياة كثيرا، وأحببته، ولانت له أيضا، وأمتعته بعمق، مثل كل الناس، ظل يرى المشهد نقيا، كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن” (ص.84).

بيننا سابقا، أن أنا السارد يتحول، من حين لآخر، إلى سارد خارجي يحكي قصة بضمير الغائب. وفي هذا السياق التحليلي، ليست ضمائر الغائب سوى استبدال للضمائر النحوية التي تركز السرد على أنا السارد، بصفته ساردا واصفا؛ وهو دور يفترض أن يتوفر في الواصف، حسب هامون (1981)، إرادة الرؤية ومعرفة الرؤية والقدرة على الرؤية<sup>(3)</sup>. ولأن زمن السرد، جد متقدم عن زمن الأحداث والمشاهد، فإمكانية استعادتها تغل رهينة لاستجابة الذات الواصفة لهذه الشروط الثلاثة. ويهيئ الملفوظ أعلاه، بتركيزه بشكل خاص، على عنصر المعرفة بالموضوع الموصوف، أن الذات الساردة تمتلك شرطا أساسيا في وصف الأمكنة والشخصيات والأشياء، مهما كانت موزلة في الزمن. ومن ثم، فرغم أن لكل عملية وصفية وضعية تلفظية تحكم صيرورة إنتاجها، فالحديث هنا، عن صفاء هذا المشهد، يعني، استعاريا، صفاء مواضيع الرؤية الأخرى في ذاكرة الواصف (أنا

(1) Ph.Hammon(1981), Introduction a l'analyse du descriptif, p.265.

(2) يعني النمط المقروء عند هامون (1981) نمطا نصيا يتحدد، في آن واحد، ببادء المرجعية الخارجية وبمحاولته عر آثار تشكله، من خلال تحويله المنتظم للشخصيات إلى طرق وإجراءات تضمن اشتغاله، وبتحريك الأحداث النصية أو السردية التي تشعله، ويتضخيمه الشكاك العائدية (Anaphoriques) التي تضمن له حمرة وحلته أو مستوياته المفصلة، عبر الاستناد إلى مبدأ عدم التناقض الذي يحكمه بشكل عام. نفسه، ص.263.

(3) هامون (1981)، نفسه، ص.187.

السارد). غير أن افتراض معرفة موضوع الوصف، يظل رهينا بالمؤشرين الزماني والمكاني داخل الوضعية التلفظية، حيث إن التبثير من خلال أنا الفعل إن كان يحتفظ لأنا السارد بكفاءة لغوية تبرز التفاصيل، فإنه يشرط العمليات الوصفية بمحدود تجرية الواصف الداخلي. لذلك، يحدث أن تغيب إحدى شروط المعيار الوصفي التقليدي، فيأتي الوصف، وفق صيغة تجديدية؛ وهو ما سنحاول التوقف عنده، عبر مجموعة من المقاطع:

وفي الهدوء الليلي الخارجي سمعت وقع سنابك الخيل على الشارع المدكوك بالحجر الأبيض الدقيق والتراب الرملي وضجة أصوات مختلطة. وخطب يأتي على الشقة التحتانية، ثم خطوات ثقيلة وسريعة تعلقو على السلم، وباب شقة وهيبة يفتح، وطرقات ملحة عنيفة على بابنا<sup>1</sup> (ص. 19).

تفرز هذه الوضعية التلفظية تراتبية جديدة في العملية الوصفية: فالذات الواصفة تتعذر عليها الرؤية المباشرة إلى المنظومة الوصفية الرئيسية (Système descriptif)، لأنها تنموذج في مكان (غرفة مظلمة) لا يتيح إمكانية رؤية العالم الخارجي. لذلك، تستجيب لرغبتها في الوصف بتحويل حاسة السمع قناة للتبثير؛ ولأنها تستند في هذا الوصف على معرفتها بالعالم الخارجي (الشارع، الشقة التحتانية، السلم...)، فقيامها بوصف شذري للشارع، على الخصوص، يحدث كما لو أنها تراه مباشرة، إذ إن استعمالها لمحاولات<sup>(1)</sup> (أبيض، رملي) تتعارض مع حاسة السمع، تقوض مباشرة الوصف. ويتعمد ذلك بتوظيف محمولات أخرى، كسرعية وثقيلة، التي تنتمي إلى المجال المرئي. ومن ثم، يحدث وصف المحسوس اعتمادا على المجرد (السمع)، لخلخلة الاشتغال التقليدي للعملية الوصفية. والحال أنه، أحيانا، تنقلب هذه العلاقة، فيوصف المجرد بالمرئي كما نجد في هذا المقطع:

وأحسست بموسيقى الموت البطيء.

هذه الموسيقى كنت أحسها، خفية وتسحرني، كأنما تترقو في زجاج الصورة التي يحيط بها إطار خشبي عريض بلون الجوز. وفيه الرجل برأسه الأصلع المدور ولحيته الشهباء، متقد العينين، ينحني على الطفل يسوع الذي تشع حالة من نور فضي اللون حول رأسه الصغير، والرجل قد ألقى

(1) يشكل ما يسميه هامون (1981) البانتونيم (Pantonyme) الموصوف-الإطار، ويتكون بدوره، من مكونات صغيرة هي لائحة أسمائه (Nomenclature). وكلاهما يجعل بعض الصفات التي تسمى محمولات (Predicats). أنظر نفس المرجع، ص. 50.

على إحدى كتفيه حاملة حمراء فوق القميص الأزرق البائع الواسع التقويمية على صدره العظمي، والطفل يرفع إليه عينين واسعتين مدهوشتين... (ص. 107).

يجاور هذا الملفوظ ملفوظاً آخر يضم وصفا لسمك الجنبري الذي يحضر داخل طشت نحاسي كبير، وبقوة تأمل الطفل (أنا الفعل) في تقاطيعه ومظهره الخارجي، يتماهى مع حالته، فيتولد فيه إحساس بموسيقى الموت البطيء. ولأن أنا السارد يرغب في القبض على هذا الإحساس، عبر تحويله له إلى منظومة وصفية، فإنه يلجأ إلى تقريب صورته، نظراً لطبيعته التجريدية، بإسقاطها على صورة عينية تشكل مجسدها التقريبي (رقرة الصورة على الزجاج). ومن ثم، ينزاح الوصف عن المرجعية الواقعية، وتتدخل مقروئته، نظراً لتباعد الحقلين الدلالين للإحساس والرؤية؛ وكل محاولة لاستيعاب التقارب بينهما، يقتضي تأويلاً دينامياً للمنظومة الوصفية البديل، حيث تتفاعل الألوان، وهالة من نور، والخطوط، واتقاد العينين ودهشتها، لتشكيل صورة مجازية تميل على هذا الإحساس الداخلي بالموسيقى. ولعل مثل هذه الوضعيات الوصفية، ما يجعل فليب هامون (1981) يتصور الوصف كحوار داخلي يشخص الشاعر النفسية للشخصيات<sup>(1)</sup>، لكن التجربة الوصفية هنا، لا تركز على تشخيص غير مباشر، بل تجرب تقنية جديدة تكسر منطق الوصف التقليدي (وصف الأمكنة أو الأشياء للإحالة على نفسية الشخصية)، من خلال اعتماد توصيف استعاري يواجه الإحساس بالشيء الموصوف بشكل مباشر.

وضمن الإطار ذاته، يمكن أن ندرج نمط الوصف داخل الحلم، والاستهام، والمناجاة، والرؤى التهيئية؛ كما يبرز هذا النموذج:

نعمتي بترعينيها عميقة تومض بلمعة سوادها، وكان الصراع بين جسدنا لا ينتهي، ومعركة الخنان بيننا لا شفاء لها. جسما كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفّف كال موج، بالليل، على رمالنا اللدنة، وهي تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطري ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاي منطقتان على ثمرة الجلع الصغيرة الداكنة، ولم أجد في الجسم الإجابة التي أنشدتها ولوعي إليها لاهجة، أبداً (ص. 89).

(1) انظر هامون (1981)، المرجع السابق، ص. 198.



لابد من ربط هذا المقطع بالمقطع السردى الذي يسبقه مباشرة، لأنه يكشف عن وضعية العلاقة بين الشخصية وموضوع وخبثها: نعمة: لم يفكر في أن يعرفها أو تعرفه أو تتعقد بينهما علاقة من أي نوع، فقط ينتظرها، وينظر إليها، وترفع إليه عينها أحيانا، ويحبها جداً (ص.89). من ثم، يظهر أن المقطع الوصفى يندرج ضمن سياق الانفصال (المستمر) بين الشخصيتين؛ وهي خاصية مستحكم وظيفته وتشكل تفصيلاته. والحال أن تجاوره مع هذا الملفوظ الذي يؤسس للانفصال ويصدر عن ضمير الغائب، يحيله، خطائيا، كما لو أنه ملفوظ يصدر عن صوت مدمج في خطاب سارد متباين-حكائي؛ وهي وضعية ملائمة لحوار داخلي أو الابتهاال والمناجاة. ولأن انفصال أنا الفعل عن شخصية نعمة، يقاس، أساسا، بالمسافة المكانيّة، فإن وصف جسدها غير ممكن، لاتعدام شرط معرفته، والرؤية الواضحة إليه. لذلك، سيفقدو الاستهام في صيغة مناجاة، فضاء يتيح الاتصال (غير المنجز)، فيخلق وضعا ملائما للوصف؛ ذلك أنه يقدم لقاء إپروتقيا، يشكل الجسد ضمنه، منظومة وصفية متفتحة إلى محمولات، كما لو أنها موضوع رؤية مباشرة. وهنا، يعمل الوصف على تكسير مبدأ عدم التناقض (الوصف  $\neq$  انتفاء شروطه)، وفق ما يطلق عليه طادني (1978) [J.Y.Tadie]، الوظيفة الشعرية<sup>(1)</sup>، مشكلا صورة احتمالية لا توجد في الواقع المرجعي.

وفي مواقع نصية أخرى، يؤدي الوصف الوظيفة الشعرية ذاتها؛ عند تقوض الوظيفة التقليدية للنافذة، باعتبارها، حسب هامون (1981)، مركزا لرؤية طبيعية<sup>(2)</sup>. وهذا المقطع أحد نماذجه:

أمد بصري من نافذة الكازينو العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض في اتصاله بخط السماء المهتز عندما رأيتها. كانت تسبح تحت النافذة بالماء الأزرق الفاتح، محبكا عليها، لامعا تحت سيولة الموج الخفيف الذي يترقق عليه وينحسر في حركتها الناعمة، ذراعاها لا تكادان تصنعان رغبة في انزلاقها المنساب على الماء. وعرفت رانة التي كنت نسيت كل شيء عنها. جسمها فاتح السمرة وغض ولما يكذب يكتنز بأنوثته التي تتفتح وتزدهر في أول امتلائها الباكر، ولكنها أصغر منها بكثير، فتاة، بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء (ص.58).

(1) يتعلق الأمر بوظيفة تصارع، بشكل دائم، مع الوظيفة المرجعية ضمن محكي يستعير من الشعر وسائط اشتغال.  
Voir. J.Y.Tadie(1978), *Le recit poetique*, p.7-8.

(2) هامون(1981)، المرجع السابق، ص.244.

يتميز الوصف، هنا، بتعدد تشخيصه واستحضاره لمرجه، على الرغم من توفر شروطه التعليلية، ذلك أن تحققه داخل وضعيته الغامضة يتعارض مع جود الرغبة في إنجازه (أمس بصري)، والقدرة عليه (رأيتها)، والمعرفة بموضوعه (عرفتها). ويتساق هذا التعارض مع التباس هوية الموضوع ذاته، يتزاح الوصف عن وظيفته الأصلية، كي يشكل، فقط، صورة إيهامية. ومن ثم، لا تحضر النافذة وسيط رؤية إلى عالم خارجي، بل تفتح على فضاء رؤية تهيئية، يغدو خلالها تقديم مواصفات جسد رانة إنتاجا لموضوع لم يكن قائما من قبل، ويظهر أن هذا الوصف يتحقق داخل بنية فعلية تسند إيهاميته، لأن تناوله المنظومة وصفية متحركة (تسبح) يدفعه إلى الامتزاج بالسرد الذي يشخص الأوضاع الجسدية المستهدفة؛ وهو ما يؤسس لعلاقة الوصفي بالسردى خارج التبعية التقليدية<sup>(1)</sup>، وسينقلنا معالجتها إلى مستوى آخر لاشتغال مكون الوصف، سنقترب منه من خلال بعض المقاطع:

وفي الليل قامت أمي تقررص فطير الملاك في الشرفة الواسعة العالية المطلية على الشارع الناعم، وتضغط على كل قرص بالخشبة المدورة الممسوحة بالسيرج، التي عليها خطوط غائرة خشنة الحدود تعطي صورة للملاك يحمل الميزان وحوله فروع نباتات دائرية، وكلمات بالقطبية عرفت أخيرا أنها يسوع المسيح ابن الله وفوقها الصليب القبطي المورق الأطراف. ورأيت القمر مستديرا كامل الفضة كأنه باب القلب المفتوح في السماء (ص. 28).

تراكب في هذا الملفوظ عمليتان متوازيتان ومتكررتان: ترتبط الأولى بنشاط شخصية الأم، القادرة على الفعل والحركة، وتواكبها العملية الثانية عبر متابعة الطفل وتفحصه للتفاصيل. ولم يكن فعل الأم غير حركتين متابعتين تتكرران عند كل عملية تقريرص وضغط بالخشبة المدورة على الفطير، لكنهما تفضيان إلى تشكيل صورة تكتسب دلالتها (الروحية) لحظة إدراج الوصف في سردهما؛ ذلك أن الرؤية المتحركة إلى المنظومة الوصفية (الخشبة المدورة) لا تحدث بشكل مباشر، بل تمر عبر قراءة الرسوم على الفطير، كما يشير إلى ذلك فعل: تعطي؛ وهو ما يؤدي إلى تحويل التشخيص المرجعي عبر عملية سردية، إلى صورة شكلية تتماثل مع صورة القمر برسومه الغامضة. لذلك يمتزج الوصفي بالسردى، على نحو يغدو وفقه الوصفي توسيع لبنية فعل بسيط (صنع

(1) يثبت جوتيت (1969) هذه التبعية بقوله إن حاجة السرد إلى الوصف لا تمنعه من التمتع بالدور الأول باستمرار، ليقال

الوصف خادمه وتابع له ولا يتحرر منه أبداً

G.Genette (1969), *Figures II*, p.57.

الفطير)، والسردى تحقيق للتدرج في نقل المحمولات الوصفية عند سعيها إلى الإحالة على ذاتها. ويمكن أن نوضح هذا الذوبان الخطابي بين المكونين بإدراج كذلك هذا المقطع:

كان الولد يحس في جسمه، وثاقة الترام<sup>1</sup> وطاقته المنطلقة بقوة كامنة، وهو يدور حول الميدان الفسيح. الحصان يقوم وسط الميدان، عاليا وساكتا، رقيق الخصر، صامتا، يرفع ساقه الأمامية مثنية، كأنه يهم بالانطلاق ولا يتحرك أبدا. والفارس فوقه شامخ ومتمكن، داكن الخضرة، عمامته كبيرة ومتعددة الطبقات، يطير الهواء بنبابه وعباءته الفضفاضة والسيف البرونزي الأخضر مدلى إلى جانبه، كامن شره وتهديده، غبوء، ولكنه مائل<sup>2</sup> (ص.130).

ترتبط المنظومة الوصفية بتمثال برونزي لفارس على حصانه، وتكمن ذاتية وصفها في زرع عنصر الحركة في لائحة أسمائه الجامدة؛ ذلك أن الواصف يستثمر بنية فعلية دالة على الصيرورة والحركة (يقوم، يرفع، يطير،...) توهم بحيوية الجسم البرونزي، فتتشكل عملية سردية زائفة تراكم الأفعال، دوما إحالة على حدث في الواقع المرجعي؛ لكنها تخلخل العلاقة بين عناصره، وتظهرها في سياق جديد. ولعل سبب ذلك، يعود إلى كون أنا الواصف لا يقدم الأشياء، كما هي منصوبة في الواقع، بل كما تبدو له من الموقع المتحرك الذي يحتله؛ وعلى ضوء ذلك، بعيد، كما يقول آدم (1993) [J.ADAM]، كتابة المرئي ويزرع فيه الحركة بإدراجه في الزمن<sup>(1)</sup>. وهنا، يغدو الايقاع السردى ضروريا للوصف، كي يستولد صورة متحركة.

من جهة أخرى، يحدث أن تتأسس علاقة الوصفى بالسردى على عملية خرق متبادل، كما نجد في هذا الملفوظ:

فتحت لنا الباب بنت خالي حنا، وكانت طويلة وبيضاء وجاحظة العينين، وتلبس جلابة فلاحى من قماش مشجر، وانحنت علي وقبلتني بفمها الواسع وأسنانها البارزة الموحية بطيب القلب، وأحسست بثقل ثدييها بصلابة، على وجهي وهي تميل علي بشفتيها الكبيرتين، ونشقت منها ريحا حريقية غامضة... (ص.30).

تؤدي انزياحات السردى إلى الوصفى، والوصفى إلى السردى، إلى تداخل وحداتهما النصية، فتخرق كل تراتبية مسبقة بينهما. ومن ثم، تتخلخل علاقة النص الدامج بالنص المدمج لفائدة إنتاج متواز ومتلاحم لعوالمهما: فهما يتناوبان إلى مستوى، تلبس صيغة الوضعية التلفظية،

(1) p.28. J.Adam(1993), La description,

من حيث كونها وضعية للسرد أم للوصف. ويبدو أن حاجس الوصف يرغب البنية الفعلية على احتلال مواقع الربط، لكنه ربط يستهدف تشكيل الحدث، عكس ما نجده في المقفوظات السابقة التي ينضج فيها الفعل للعملية الوصفية. لذلك، فهما يتبلوران معا، لتشكيل مشهد اللقاء بين أنا الفعل وشخصية بنت الحال، حيث كل طرف يحتاج إلى الطرف الآخر ليؤدي وظيفته.

وفي مستوى آخر، يحدد الوصف طرق اشتغاله، بمحاولته تجاوز وظيفته الواقعية التقليدية التي تجعل منه، حسب هامون (1981) مكونا نصيا يربط بين المقاطع السردية<sup>(1)</sup>: كما يجلي هذا المقطع:

"وعبرنا الأبواب المغلقة الصامتة، حتى السطح. وقال جبره إن رمزي سيأتي حالا من تحت، ودخلنا غرفة على السطح، خالية، لها ثلاثة جدران فقط من الحجر الخشن العاري، وفيها شباك واحد عال منقور في الحائط ليس له ضلفة، وفي وسطها، أمام لوح الخشب الكبير المفتوح الذي يحتل محل الحائط الرابع، عمود حريص من الإسمنت تخرج من صلبه أطراف حديد ملتوية رقيقة وصدئة، تحمل السقف من المنتصف تماما، كان النور خفيفا في غرفة السطح، وفي المكان كله نوع من السر والتوتر، قال جبره بصوته اللزج وفيه غنة لينة إن رمزي صعد معه إلى هنا، يوم الأحد الماضي. وحكى كيف أنه ركع على يده ورجله واستند إلى العمود وقال إنه لم يصرخ بل كان يركز على فمه فقط، ولم أفهم شيئا ولكنني أحسست فجأة أنني في كمين (...) واندفعت أجري على السلم ..." (ص. 68).

يمكن ملاحظة أن المقطع الوصفي ليس مقطعا مستقلا بذاته، بل يقع، كجمل الوحدات الوصفية داخل النص السردى، بين ملفوظين سرديين. ولئن يبدو للوهلة الأولى أنه يقدم المكان الذي سبحتضن المغامرة المقبلة، فإن توغله في نقل تفاصيله، يؤدي إلى تحويله له، كما يقول طاديي (1978)، مغامرة في حد ذاته، تلتقي بها الشخصية<sup>(2)</sup>، ذلك أن ذكر محاولات المنظومة الوصفية، ليس ترفا بلاغيا يحشد الأشياء التي تؤثت المكان، لكنه دعوة إلى قراءتها ضمن السياق التداولي للعملية الوصفية، حيث يظهر أنها تلحم عناصر عديدة (خلاء الغرفة، الحجر الخشن، شباك عال،

(1) تسهم وظيفة الوصف الواصل (Demarcative)، ونزوعه إلى احتلال المواقع الفجوية أو الخارجية للنص (الاستهلاكات والحوامات) في ضمان، في آن واحد، الانسجام العام لمجموع النص، والانسجام الداخلي للوصف.

هامون (1981)، المرجع السابق، ص. 181.

(2) طاديي (1978)، المرجع السابق، ص. 54.

عمود من الإسمنت، حديد ملتو وصديء ، النور خفيف، السر والتوتر) تتصادى حقولها الدلالية؛ مما يجعل الغرفة مكانا عدائيا يليق بتنفيذ الفدية لمشروعهم (اغتصاب الطفل)؛ وحيث تدغدو حكاية "جبرة" التي تستهدف استمالة الطفل كي يذعن (دون قوة) لهذا المشروع، ذاكرة سردية انعكاسية وتفكيكية للإيجاءات التي يكفها وصف الغرفة. ويظهر ذلك، على المستوى المرجعي، في المساوغة التي ينجزها الطفل، بين إحساسه بالسر والتوتر تجاه المكان، وبين التباس حكاية "جبرة"؛ إنما ما كان (الطفل) لينتبه، عند تجهه السقوط في الكمين، إلى الغموض (الخطير) في الحكاية، لولا توجسه من المكان (السر، التوتر)؛ مما يؤدي، خطايا، إلى جعل وصف هذا المكان ضرورة نصية، لاستعادة هذه اللحظة، ليأتي السرد تبريرا له ومكملا لوظيفته.

عموما، لا يمكن معالجة الوصف بمعزل عن السياق التلغظي الذي ينلج فيه. إنه يكتسب أهميته من اشتغاله مكونا أساسيا داخل عكبي تتراجع فيه الأحداث الواقعية: فهو بحضوره فضاء للتأمل وتشكيل الصور، وتقديم ملامح الأمكنة والشخصيات والأشياء، يحاول تفويض النمط الوصفي التقليدي، حيث يستثمر انتشاره النصي الواسع، ليني علاقات متباينة مع السرد سواء عند التحامهما أو تناوبهما؛ مما يجعله، بتعبير آدم (1993)، [J. ADAM]، وصفا لا يخالل التخيل أو يشوش عليه، بل هو وصف منتج<sup>(1)</sup>.

#### 4-2- الصيغ الخطابية الإيهامية:

يتيح التمييز بين المستوى "الواقعي" والمستوى "الإيهامي" داخل المحكي، إمكانية مقارنة صيغ خطابية، تسهم أشكال حضورها واشتغالها في خلخلة الحدود بين المكونات النصية، وخلق شروط جديدة للإحالة على الواقع المرجعي. ومنحاول أن نتناول ذلك، مستنديين على بعض النماذج النصية التي نتوسم فيها تشخيص الاشتغال العام للمستوى الإيهامي.

في البدء، نتوقف عند نموذج نصي يطرح مسألة العملية الترهينية ذاتها:

الطفل الذي كان ترام راغب باشا يمحض قلبه، تحت السيف البرونزي الأخضر، كان يركب معي هذا الترام المضيء الدافئ في برد أول الصباح، يقطع هذه المدينة الجميلة الشهيدة، عرفت متعة حضرتها ونشوة مبانيها الناعمة في ربيعها الذي سرعان ما انطفأ (ص.143).

(1) آدم (1993)، المرجع السابق، ص.66.

اختار أنا السارد تحويل أنا الفعل إلى ضمير الغائب: هو، كي يخلق وضعية ملائمة لصفة إيهامية (غير واقعية) تكسر واقعية الأحداث؛ على اعتبار أن السياق التلفظي العام يحفظ، عكس ذلك، وحدة هوية الشخصية المتحدث، ويجعل ذات الطفل، رغم الإزدواج الظاهر، ماضيا لأنا البالغ. ويبدو أن عنصر التذكر يؤدي دور الحافز إلى مجاورة لحظتين متماثلتين ومتباعدتين زمنيا، ذلك أن أنا البالغ يحس وكأنه يعيد إنتاج تجربة ظلت راسخة في ذاكرته (ركوب الترام)؛ وهي لحظة يستيعدها أنا السارد داخل الجزء السردي ذاته: "أحس بأرضية الترام، ترتفع إليه، كالوج ...". (ص. 131)، كما يذكر السيف البرونزي الأخضر، عند وصفه الحصان الذي ينتصب وسط ميدان، يعبره الترام (ص. 130). ومن ثم، فإن إيهامية هذا الملفوظ لا تنجم عن عرض أحداث غير واقعية، بل ترتبط بتطويع البنية الفعلية التي تقوض عنصر الزمن، لتحقيق الحضور (المستحيل) لمرحلتين في آن واحد؛ مما يجعله صيغة خطابية تؤكد على استمرار تجربة الطفل في الاشتغال داخل المراحل العمرية الأخرى، فتبرر، كصنيع أخرى، استعادة اللحظات الماضية بقوة التذكر المفترض لدى أنا السارد.

في المستوى الثاني، تخلق الصيغ الإيهامية عوالمها في تساق مع الأحداث الواقعية التي تتجاوز معها، وفق أشكال تنبؤية مختلفة، داخل النص السردى:

1- "ورأى أنه في محطة باب الحديد الخالية تماما في الليل، والأرصفة القوية العالية، تمتد عريضة وليس عليها أحد وليس عليها قطارات (...). ورأى أن القطارات واقفة في خارج المحطة، متراصة صفوفًا في ظلام الساحة المغطاة بالقضبان المتعرجة، متربصة، صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الاستدارة منبعجة قليلا إلى الأمام (...). ورأى نفسه معهم في الجانب الآخر من المحطة (...). ولم يندهش عندما رأى بينهم أخته عابدة التي تصغره يستتين تحمل أخته لوزية (...). ورأى بينهم، لحظة واحدة ثم اختفت، رانة صاحبة اللوكاندة. وخيل إليه في لحظة واحدة أنها ترتدي المايوه القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها، ولكنه رآها عارية تماما (...). ووجد أن الأرصفة قد امتلأت بجنود بلوك النظام بالشعوت الكاكي والياي الداكن تلتف شرائطه حول سيقانهم (...). وفي أيديهم خراطيم الماء القوية تتلوى، حواسيفها الجلدية شريرة كثيفة الأضلاع. وترحف الخراطيم على الأرصفة، من تلقائها. ثم تنتصب بفوهات الحديدية المسددة إليهم، وتندفع منها أعمدة الماء المغلي ينفور وله وشيش ويغار أبيض يتطاير في دوائر كثيفة تدور وتصدع من فوق انصباب الماء المرخي.

وعلى صرخة يقطعه المروعة جاءت أمه حافية، تجري إليه، من على السرير العالي في الجانب الآخر من الكاينة" (ص. 49-51).

توفر مؤشرات نصية واضحة إمكانية معالجة هذا الملفوظ، على أنه محكي حلمي: ففعل اليقظة يفتح أفعال الرؤية السابقة على تجربة معيشة داخل فضاء النوم؛ وهو ما يعضده شكل انتظام مادته الحكائية، حيث تخضع، كما يقول طادي (1978) للتقطعات البنيوية (Discontinuité) واللا-انسجام الدلالي، وللتغيرات في الشخصيات، ولخرق مبدأ اللا-تناقض بين عناصرها<sup>(1)</sup>. ويظهر أن تبلوره ضمن سرد بضمير الغائب، يمثل استمراراً لـ"انزلاق" رؤيوي سابق، يفصل بين ذات الولد وأنا السارد. وحينئذ، يغدو تبينه من خلال رؤية الولد محاولة للنفاذ إلى الذات الماضية عبر صيغة المحكي-النفسي<sup>(2)</sup>. بيد أن مادته الحلمية، تتساق مع المرجع الواقعي للذات الحالية، كما تشخصه مواقع سردية متفرقة، حيث يظهر أن الرؤى المتوالية تفتح على مشاهدة فجائية تعيد، تحت إرغامات الحلم، تشكيل تجارب عديدة، عايشها الولد أو سمع بها أو قرأ عنها: فمكان المشاهد الحلمية (محطة السكة الحديد) يتماثل مع مكان حكاية يشير الملفوظ الذي يعقبه المقطع الحلمي مباشرة، إلى التباس مرجعية صدورها: "هل كان خاله ناغان أم خاله يونان هو الذي كان قد حكى عن صدقي باشا والعمل في عتابر السكة الحديد؟ أم هو الذي كان قد قرأ عن الحكاية عندما دخل تحت سرير خاله يونان" (ص. 49).

وهو المكان ذاته الذي يحتضن أحداث حكاية أخرى، سمعها الولد من والده: "فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافراً مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة بأسلحتهم وأوقفت الحكومة سفر القطار كله فلم يدخل المحطة أصلاً" (ص. 128).

ويتجلى انشداد الحلم إلى هذا المرجع الواقعي، في تحويله لهجوم "الجنود" على المحطة إلى فضاء "كابوسي" يسهم في تضخيم رعبه، هجوم القطارات أيضاً على الناس واستعمال الجنود لوسائل أخرى غير العصي، كما أن شخصية رانة تعود وسط التوجس من القطارات المرعبة، دلالة على

(1) انظر طادي (1978)، المرجع السابق، ص. 70.

(2) "يسير المحكي-النفسي" للحظة، الأعماق، فيصيب مع محكي الرؤى والأحلام، المناطق الأكثر عمقاً في الحياة النفسية. كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 70.

حضورها القوي في دواخل الذات الحاملة. ومن ثم، يمتزج السرد مع الوصف لتأثير فضاء الحلم بمكونات مع الفضاء الخارجي، إنما لا تحضر الصيغة الحلمية ملء ثغرات سردية، بل لإضاءة ردود فعل نفسية في وضعية تلفظية ملائمة.

2- في غمرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأني أطوف بأعمدة الجرانيت في منفى، وياحات الرخام في كورنتة، ونحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي، وكان الترام يتأرجح بي في شارع النبي دنيال، ودخلت إلى عروسة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه مكفنة بالفيسفاس، وكنت عاريا وحوالي الجوّاري الحفود، أراهن وأحسهن ناعمات مليئات الأجساد، ينسبن من بين يدي، ويتثنين، عاريات كاسبات في غلالات من الحفر الموصلي (...). وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهن تعبيرة إلى ساحة مقتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريمة الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنتظمة الإيقاع، رتيبة، ومازلن يظهرن لي، ويختفين مني. الرعب والشهوة والغضب والرحمة لحج طامية ملتزمة في يقضي، متوترا، مطعون، ساقطا على سريري منهوك الأوصال' (ص. 147-148).

يظهر أن المتواليات السرديتين التعليقيتين (الافتتاحية والختامية) اللتين توطران الصيغة الخطابية لهذا الملفوظ، لا تحسمان في نوعية إيهاميتها: فلئن كان المؤثران النصيان: 'أنزلت' و'يقضي' يتيحان إمكانية الحديث عن صيغة حلمية، فلا يحولان دون الحديث عن صيغة الهلوسة (حلم يقظة)، على اعتبار أن الوضعية المادية (الحمى) التي يعيشها أنا الفعل تخلخل إوالياته الذهنية، فتدفعه إلى الانزلاق إلى الاتجاهين معا. غير أن السياق التلفظي يبرز أن أنا الفعل يورغم ذاته، قبل أن ينزل إلى رؤاه، على متابعة، غير مباشرة، لما يحدث حوله: أنعقد السعال في صدره وتكور ورسخ، صلبا، لا ينزاح، كأنه مرصود، تحول حجرا وفقد كل حواسه إلا السمع الذي يلتقط الآن، بوضوح، الشبهات المتلاحقة، والفحيح العنيد والارتطام الطري' (ص. 146).

من ثم، نرجح وقوع الملفوظ تخطيا لهلوسة تغيب الذات في فضاءات مفارقة للواقع، إنما لا تنفلت مشاهد من إيماءات العلاقة الجنسية بين الأم والأب، حيث تستحيل رد فعل داخلي يحرك المخزون التخيلي لأننا حول الجنس، ويبدو أن هذا التحريك يتنظم في عكسي نووي يقدم أنا الفعل متنقلا بين أمكنة متعددة، ليستقر في عروسة حارة، كمكان يحتضن مشاهد تذكر بشخصيات حكايات



الف ليلة وليلة التي انزلق إليها "الطفل" سابقا: انزلقت قدماي إلى ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن" (ص. 77).

وفي هذه الحالة، يمكن القول إن هذه الحكايات تمثل مرجعا تخيليا للهلوسة، بالشكل الذي تمثل فيه بعض الحكايات، داخل النص السردى، مرجعا واقعا للصيغة الحلمية السابقة، حيث إن تأثير اللحظة (الإيروتيقية) على سياق الرؤيا يشبك الصيغة الإيهامية بمشاهد متعارضة داخل الحكايات (الجواري ≠ السيف)؛ وهو ما يجتزله تعليق أنا السارد في التلازم النصي: الشهوة والرعب. ومن ثم، ينتظم المحكي النووي الهلوسى، رغم لا منطقية الانتقالات الفجائية بين مكوناته، وفق منطق إنتاج السرد بشكل عام، حيث تحكمه تراتبية الحقلين الدلاليين: الجنس والرعب. بناء على ذلك، تتبلور هذه الصيغة الإيهامية، إجراء غطائيا آخر ينوع طرق الإحالة على دواخل الأنا، عند تفاعل قهرته مع تحارب الآخر، واقعية كانت أو متخيلة.

3- ودون أن أحس كانت العربية قد انتسفت من الأرض وانطلقت يجرها الحصانان الغاضبان بقوة وعرامة الجموح، وأنا أسمع قرقرات العجلات الخشبية المكسوة بطبقة رقيقة من الصاج على أحجار البازلت السوداء، وكانت حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض (...).

وكننت أرى نفسي عندئذ والآن في حضيض وهذه الأشواق تنطلق بهي الأحلام الوحشية التي لها وجه خيول الذكريات، ضجيجها يكاد يطوني" (ص. 21-22).

يمكن القول إن أنا السارد يحاول، عند تخطيب هذا الملفوظ، أن يوازي بين الخرق الفجائي للسياق التلفظي وبين انتقال أنا الفعل، فجأة، إلى فضاء جديد؛ حيث يعرض الصيغة الخطائية، دون أن عهد لها بمؤشر نصي يحدد غمطها أو يلمح إليه. وإذا كان التدرج في القراءة يفضي، بسبب لا واقعية المشهد، إلى إثبات إيهامية هذه الصيغة، فإنه لا يحسم في ما إذا كانت حلما أم حلم يقظة أم رؤية تهيئية [Imaginaire]؛ وعلى الرغم من أن الخطاب التعليقي، الذي يعقبها، يؤطرها ضمن صيغ الأحلام الوحشية، فإننا لا نستطيع معرفة هل يقصد بذلك، أحلام المنام أم أحلام اليقظة، ليعزل ارتباط الأحلام "بالذكريات" تشكيلا لصورة ذهنية تكتسب صفة الدهومة (عندئذ والآن). ويظهر أن استعمال هذا الخطاب للعلامات النصية: الخيول، والضجيج، ويطوني، ينحو بدوره إلى تأسيس صورة تتساق مع الصورة التي تنبعث من الصيغة الإيهامية، إذ يحدث استعارة مشهد الخيول، وهي تطأ حسنية، لتشخيص وطأة الذكريات/ الأحلام على أنا الفعل؛ وهو ما يمكن أن

نسجبه على كل الصيغ الخطائية الإيهامية التي تعرض صور الرعب. على أنه سياقيا، تتشكل هذه الصيغة الإيهامية انعكاسا لتقوض علاقة أنا الفعل بشخصية 'حسنية'، حيث إنها لا تنقلت بدورها، من سياق الحدث الذي تحرقه: فقبل انبجاسها الفجائي، يشير أنا السارد إلى الرحيل القسري 'الحسنية' على عربة كارو: كانوا قد لموا عزالهم في عربة كارو وتركوا الشارع وكنت أفكر فيها وأشتاق إليها (ص. 21)، وعند اختلال الإوالات الدهنية لأنا الفعل، يتحول هذا المشهد إلى مشهد رعب يظهر 'حسنية' تحت سنابك الخيل. ومن ثم، تتيح هذه الصيغة إمكانية الإحالة على نهاية مسار سردي من خلال صورة معتمة، سواء كانت انعكاسا لرد فعل أنا (عندئذ) أو تشخيصا لعنف الذكرى؛ وهي الصورة التي تحاول أن تحتفظها المتوالية السردية الأخيرة في الجزء السردى: أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يقتطر مني دم نزر (ص. 22).

والحال أنه يمكن أن نقيس على هذه الصيغة الخطائية صيغا خطائية إيهامية أخرى نحمل، لتحديدًا، خواتم معظم الأجزاء السردية، لتشكل بذلك، صوراً تكثف مضامين المحكيات الواقعية. هكذا يبرز، بشكل عام، أن هذه الأشكال الصيغية الإيهامية تشنك بالمستوى الواقعي اشتباكا متجا: فهي لا تنقلت من تأثيراته وإيجاءاته، سواء حين تحرق محكياته الصغرى أو تحتتم بها، فتشخص ردود الفعل الداخلية للشخصية، وترسم صوراً لإغناء متخيل النص السردى وتنويعه، كما نجد من صرامة المحكى الواقعي، بدفعه إلى التقاطعات والتعارضات، وإلى إدخال مبدأ التناقض كإحدى أسس بناء جمالية النص ودلالاته.

#### 4-3- مظهرات صيغ الحوار الداخلي:

تتيح مقارنة هذه التقنية الخطائية إمكانية معالجة أشكال اندراج الأنا في محاورة ذاته داخل وضعيات تلفظية متعددة، وسنحاول إيجاز ذلك، اعتمادا على بعض المقاطع الحوارية التي تنوع وظائفها وطرق اشتغالها.

يعود أنا الأسود، من حين لآخر، إلى محاورة ذاته على نشاطه التلفظي، فيعرض أصواته الداخلية في شكل تساؤلات أو خطابات تعليقية، كما يبرز هذان المقطعان:

- 1- ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ ليس هذا معروفا ومأثورا، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك، المثير للسخرية قليلا، على ماباد واندثر؟ حذار .. خل بالك (ص. 96).

2- "وقلت: أوقوف بلا رحمة ولا دموع على ما باد من طلل، واندثر؟ فماذا يجدي وما يقاوم؟" (ص. 125).

تأتي هذه التساؤلات، تبعا للضمير النحوي، ضمن صيغ الحوار الداخلي المنقول أو المنقول الذاتي، لتضع ذات السارد في مواجهة نشاطها التلفظي؛ ذلك أنها تكشف عن مسألة البحث عن أهمية استعادة الماضي وجدوى استمرارها، فتشكل ارتدادا، في لحظة التلفظ، إلى الذات لعرض تشكيكها وحيرتها إزاء عملية لم تقتنع بها مبدئيا. بيد أن ذلك، لا يحول دون إنتاج خطاب سردي يفترض، وفق هذه الصياغة الحوارية، أن يحضر خطابا شفها إلى أنا السارد ذاته، مما سيجعله يستجيب لمسمى هذه العتبة النصية التقديمية: "ومع ذلك، أنشودتي إليك ليست إلا غنمة وهينة" (ص. 5). لكن إفراز حوار داخلي آخر: "لماذا أنثر حبات قلبي على الرمال. تحت أقدام العابرين، من سوف يلتقطها؟ وماذا سيفعل بها؟" (ص. 102)، ينشغل، استعاريا، بإشكال التلقي، فيبرز الخطاب السردى كما لو أنه يصدر عن صوت مرتفع إلى متلق داخلي (غير الأنا)، يفترض فيه أن يساهم في إنتاجه وبلورته؛ وحينئذ، تأتي عملية تحويل الشفهي إلى المكتوب متوازية مع الشروع في تخطيط المشاهد والمواقف التي ترسخت في الذاكرة. ومن ثم، يستحيل تعارض الحوارين الداخليين الأولين، تأملا داخليا في تجربة السرد ذاته، ويمثل ضمنه إعلان التبرم من نثر اللحظات الماضية، اعتمادا لمنهج التريث، ومراجعة لإمكانية المضي في السرد؛ مما يجنب أنا السارد السقوط في الرؤية السردية الإطلائية، ويتيح له إمكانية اختبار طاقته التلفظية، وإعادة موضعة المتلقي وشد انتباهه إلى نوعية التجربة السردية، بشكل عام.

إلى جانب هذا التوجه الحوارى الذي يهتم التجربة السردية، تعمل حوارات داخلية أخرى على ربط أنا الفعل بتجربته المعيشة. ونعرض لأشكال اشتغالها من خلال أربع مقاطع:

1- "وقالت لي أمي أن أذهب، في صفار الشمس، إلى تقاطع شارع الكروم بشارع سيدي كريم، وأقف أمام بيت روزا الحياطة، بالضبط في وسط الأربعة مفارق، وأرميها بعزم دراعي، فوق، فوق خالص.."

(...) ولكن السؤال الذي كان يحيرني هو كيف أن هذه المفارق أربعة، هل هي أربعة شوارع. يعني؟ لكنهما شارعان فقط، ولم أستطع أن أحل اللغز" (ص. 71-72).

يتميز الحوار الداخلي المسرود-الذاتي<sup>(1)</sup> في هذا المقطع، باستناده إلى مؤشرات نصية تحدد زمنه ونوعيته (السؤال، كان يحبرني)، وتحيله صيغة مركبة، ذلك أن إظهار أنا الفعل لحيرته، عند انخراطه في الجاز ما أسند له، يمر عبر تقنيتين خطائيتين، وهما تقنية الاستفسار غير المباشر، وتقنية طرح الافتراض؛ وفي كلا الحالتين، يدخل أنا الفعل في حوار داخلي يعيد مساءلة أوامر الأم الغامضة، مرة بخطاب عول، ومرة أخرى بخطاب منقول-ذاتي، لكن العبارة الثالثة (لكنهما شارعان فقط) تعارض هذا التفسير الاحتمالي لكلام الأم، فتحدث وضعية حوارية داخل صوت واحد، تشخص مفارقة الكلام للواقع. ومن ثم، يقضي الانزلاق إلى الصوت الداخلي، إلى خرق بنية المقطع السردى، لإدراج رد فعل داخلي ينبثق من الزمن الماضي.

2- في أول دور، على الباب الذي يتقد في الفسحة وراءه مباشرة كلوب غاز متوهج، وقفت بنت، في الثانية عشرة؟ أصغر؟ عارية تقريبا، صدرها لم يكد ينهد، صغيرا وقليل الصلابة (ص. 115).

لا يمثل الحوار الداخلي المسرود-الذاتي في هذا الملفوظ سوى وحدتين لغويتين تساؤليتين، ولا تأخذ الأولى (في الثانية عشرة؟) هذه الصفة إلا لتذيلها بأداة استفهامية، لأنها تحمل إدماجها في المتواليات السردية الأولى، كتقدير لعمر البنت، أما وأنها على هذا الشكل، فهي تؤشر لتشكك أنا السارد في هذا التقدير؛ وهو ما تعضده الوحدة التساؤلية الثانية (أصغر؟). غير أن زمنيها تظل ملتبسة، إذ يمكن أن تصدر من الزمن الماضي أو من رامن التلفظ؛ فلاحتمال الأول يقتضي أن يتزامن الصوت الداخلي لأنا الفعل مع رويته للبنت، مما يحيله تعجبا من سقوط البنت في الدعارة على صغر سنها، ليعود عدم الجسم في السن إلى تفاجر أنا الفعل بهذه الحقيقة. أما الاحتمال الثاني، فيقتضي أن تفصل مسافة زمنية لحظة التلفظ عن لحظة المشهد، وحيث، سيخرق تسريد الصوت الداخلي بنية السرد المستعيد للماضي، ليكشف عن استثمار أنا السارد لوسيط جديد، يقحم من خلاله ذاته في مشاهد تبار عبر أنا الفعل.

(1) قتل التساؤلات، بصفتها حوارا داخليا مسرودا-ذاتيا، إجراء ناجعا لعرض تشككات السارد-البطل وحيرة الماضي.

انظر كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 192.

3- الخلع قلبي برعب خاطف، هل هذه أمي تحت العجلات؟ كانت آتية إلينا من البحر واصطدمت بها السيارة؟ وكان الروح في قلبي ساطعا، لحظة واحدة، الغياب النهائي، فقدان الكامل" (ص. 54).

يندر في النص السردى، أن تعرض حوارات داخلية ماضية دون التباس في زمنيتها؛ وإذا كان هذا الحوار الداخلي نموذجاً لذلك، فلأنه يستند، بوضوح، إلى الزمن الماضي كإطار لإنتاجه، ذلك أنه يأتي تبريراً آتياً لإحساس الأنا بالماضية بالرعب الذي تحطبه بقية الملفوظ، فيخرق بنية السرد في صيغة خطائية تساوية تظهر حيرة الأنا عند التباس هوية القتيلة عليه؛ مما يجعلنا نفترض أن اختيار تقنية تساؤلات، بدل صيغة خطائية أخرى، يعود إلى قدرتها على تكثيف درامية اللحظة، حيث تقدم إحساس الأنا في شكل خطابي تمهيدى، يلتقط قوة الارتباط بالأم.

4- ويقول لنفسه أين أنت الآن يا جابر؟ هل تعيش في اسكندرية، مازلت، ولك أولاد كبار وأحفاد، ربما؟ هل مت، وانقضيت؟ وما أغرب هذا كله، وكيف لم يرك هذا الصبي، بعد، طوال خمسين عاما أو ثقل قليلا؟ وأين ذهب كل هؤلاء الصغار والكبار؟ (ص. 95).

يتميز هذا الحوار الداخلي باستقلاله ببنية النصية، ويتوجه إلى مخاطب غائب (جابر)، يظهر سياق التلفظ أنه يحضر شخصية فاعلة في أحداث المقاطع النصية السابقة؛ وإذا كان الضمير النحوي الغائب لصيغة المؤشر الإسنادي (يقول في نفسه) يحيله خطابا منقولاً مباشراً، فإن تصريفها في الزمن الحاضر لا يكفي للقول براهنية تلفظه، بل يتوجب استقراء مضمونه الموضوعاتي والزمني. وحيث، تظهر مسافة زمنية كبيرة بين المتلفظ والمخاطب، فتغدو الجملة الخطابية التعليقية: "ما أغرب هذا كله"، تبريراً لإنتاج الجمل الاستفهامية الأخرى، بصفتها استفراغاً من ردم الزمن للعلاقات القديمة. ومن ثم، يأتي الحوار الداخلي وسيطا خطائيا لنقل هواجس الذات في الزمن الحاضر.

5- أينما توليت، في الغمض وفي الصحو، وكلك مشتة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك. مائلا مستضيئا في حرقة الشمس، ساطع الجمال، وسموته أسيلة. عيناك لحقة الوجود، زمردتان قاطعتان في القلب. صفحة هذا الوجه الرخيم هي النعمة، مفقودة، وقائمة أبداً (ص. 150). ينتج هذا الملفوظ ضمن سياق تلفظي يحكمه السرد بضمير الغائب، ويانبجاسه الفجائي، دون مؤشرات نصية تمهيدية، يغدو خطاباً قورياً، لأن السارد يحكي فجأة، ويبرز صوت ذات

الفعل بضمير المتكلم. والحال أن استحضار أنا للعشيق القديمة، كمخاطب مباشر، يحول صوته المرتفع متاجاة داخلية تنطلق من رامن التلفظ؛ مما يسفر عن تحويل هذه الصيغة الخطابية تقنية لتكسيرا الحواجز الزمنية بحثا عن المطلق، إذ إن أسطرة المرأة تفرز استيهامات وتدايعات تطيل الحوار الداخلي، فتشبه برؤى حلمية في نهاية الجزء السردى. ويظهر أن الأجزاء السردية الثلاثة الأخيرة، بشكل خاص، تعج بمثل هذه الصيغ الخطابية، وتنحو كلها إلى نقل تجارب نفسية، سنرى عند الحديث عن خصوصيات اللغة السردية، أنها بوح شعري يخرج السرد عن المرجعية الواقعية.

نستتج أن الحوار الداخلي تتعدد صيغ اشتغاله ووظائفه: فهو لا يتقيد بتمظهر نصي واحد، ولا يوضح دائما زمنية صدوره. ويحتاج ضبط نوعيته، سواء عند خرقه للبنية السردية أو عند اسفلاله بينيته، إلى إعادة قراءته داخل السياق التلفظي. ثم إنه يؤدي دور تشخيص اشغالات أنا السارد بعملية تلفظه أو اختلالات ذاكرته، كما يبرز هواجس أنا الفعل تجاه علاقاته المتعددة، ويمثل باستمرار، وسيطا خطابيا لتمرير الصوت الداخلي وسط الصوت السردى الاستعادي. ولا شك أنه يساهم بذلك، إلى جانب صيغ المستوى الإيهامي السابق، في إثراء العوالم النفسية، لمنازعة المستوى الواقعي على مساحة النص السردى.

##### 5- خصوصيات اللغة السردية:

لا شك أن الوقوف عند اللغة السردية، سيمكن المقاربة من إحدى المفاتيح الأساسية لولوج محكي ترابها زعفران، ذلك أنها فضاء لتجريب كثيف لاختيارات معجمية وتركيبية، ولتداخل تمظهرات لغوية متعددة في علاقتها بتنوع الصيغ الخطابية؛ وهي قضايا لغوية سنحاول معالجتها في مستوياتها المختلفة:

في المستوى الأول، يمكن القول إن البعد الشعري للغة، يسم بطابعه معظم التكوينات السردية؛ على اعتبار أن المحكي ينزع إلى تطوير لغته، كي يحيط بدقة بالتجربة المعيشة المستعادة، كما يعج بالخطابات الاستعارية، والرؤى الحلمية، والتهئية، والاستيهامات، والمناجاة، والتدايعات، والتوصيفات.

يتبقى السارد معجمه اللغوي على ضوء دقة تشخيصه السردي والتصويري والايحائي، ويصل به ذلك أحياناً، إلى توظيف ألفاظ يبدو أنها مغمورة في الكتابة السردية بشكل عام، ويمكن أن نذكر منها:

- 1- 'والرقاق المش تسسقه بالسمن البلدي' (ص. 51).
- 2- 'وشم نفثة خفيفة من رائحة العرق وهبة لانكاد نحس من العطر الذي يعرفه' (ص. 93).
- 3- 'وعندما ينعق البرق في خطافات ساطعة تثب فيها البيوت وسطوحها وسحب السماء في ضوء فضي باهر ثم تخنفي' (ص. 109).
- 4- 'كان أبي يقطع من لحمه الحي ليعطيني مصروفي اليومي المتراج من نصف الشلن، أو البريزة في أيام الشربة الخاصة جداً' (ص. 118).
- 5- 'مهجتي مزع عمزة بسيف أناملك' (ص. 194).

وضمن هذا المستوى ذاته، يزخر النص السردي بانزياحات لغوية، فيستحيل مساحة لتجريب علاقات جديدة بين العلامات، حيث ينتقل السارد بالكلمات من حفل دلالي أصلي إلى آخر، بحثاً عن الصور والإيحاءات خارج الفضاءات الإيهامية. ونسوق النماذج التالية، مع الحرص على تمثيلها للأجزاء السردية التسعة:

- 1- 'وكانت لها عندئذ رائحة خصيبة وملينة' (ص. 15).
- 2- 'حينها منتفختان وفيهما نظرة صقيلة' (ص. 37).
- 3- 'أحس على الفور بنفخ البلل والعتمة الهادئة' (ص. 45).
- 4- 'أنزلت قدماي إلى الف ليلة وليلة' (ص. 77).
- 5- 'وجد أن صباح الجمعة يمتد حائراً وخاوياً أمامه' (ص. 91).
- 6- 'أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنه، فجأة زقزقة العصافير' (ص. 125).
- 7- 'يشقها قضبان الترام وأنهار الشوارع المسفلتة المتقاطعة' (ص. 142).
- 8- 'وقع الإهانة وسخوتها، أكبر بكثير من ألم الضربة ولذعها' (ص. 169).
- 9- 'هبت نفحات غريبة باهتة الخلاوة' (ص. 148).

من جهة ثانية، يأخذ الانزياح اللغوي شكل أنسنة الأشياء، فيفرز تكوينات نصية تساهم، حسب طادبي (1978)، في تشييد شعرية المحكي<sup>(1)</sup>؛ وهي في غالب الأحيان، توصيف للأشياء بصفات أنثوية؛ وسنعود إلى نماذجها، عند الحديث عن العبورات النصية في المحور الثالث.

ومن جهة ثالثة، يمكن أن نتلمس المستوى الشعري للغة في النزوع إلى خلق تناغمات إيقاعية داخل المتواليات السردية، حيث يحدث تغيير لمواقع الصفة والموصوف:

- 1- 'واكوام رطبة الشكل زهمة من البرسيم' (ص.17).
- 2- 'وكانت أمي تلبس فستانها السمني اللون من غير ملاءة' (ص.29).
- 3- 'وأنا خفيف الخطو متوهج الجسم من الشمس والبحر' (ص.47).
- 4- 'ليه [اللعاف] غرز مدفونة مأكرة الصنعة' (ص.159).
- 5- 'طرف مذهب طويل، لبني اللون والجلد' (ص.185).

والحال أن هذه النزعة الإيقاعية للغة تتمظهر، أحيانا، تجربة شعرية تلون السرد بوضوح، كما يبرز هذا المقطع.

'وكان يصنع في ذهنه شعرا حزينا ويردد لنفسه 'حالت من الروض وروده، وماء الحسن قد جف عوده... وذوى الثبت يا طول ما ماست قدوده' ثم قام ليغسل وجهه' (ص.92).

ثمة، إذن، ميل قديم لدى أنا الفعل إلى فضاء الشعر، لكن إذا كانت محدودية تجربة المراهق اللغوية تحكم هذه الجرسية الداخلية الواضحة، فتجربة الشيخ تتيح لأنا السارد كفاءات لغوية عالية، يجعله يحول السرد، أحيانا، إلى قصائد نثرية تدفع هذه الجرسية إلى حدودها القصوى:

'وفي نهج الجلنار، منى، النفور، نازعة عني، ونونها إلي سن مسنونة تنخس نزواتي في الجبهانة المنحوتة بالصوان.

وفي الطرانة جبيانة، أيقونة يانعة موفقة، نقطة النجيع أرجوانية من طعنة سكين لجلاء حول لجين العنق.

البانة المثنية نواصة تحت السنط النضير، لئدة، تبض لها بواطلي المتنزىة، ونفحة بدنها نفث البشنين النابع من غرين النيل' (ص.171).

(1) انظر طادبي (1978)، المرجع السابق، ص. 51.



والأمر أنه، رغم ما يمكن أن نسجله، هنا، من تجريب لغوي يبالغ في تفجير المعجم والتراكيب، فإن هذه الجرسية (الصاخبة) التي يحدثها التكرار الكثيف لحرف النون، تحيل في آن واحد، على تجربة انفعالية عميقة، وعن توظيف الموسيقى الداخلية، بصفتها قضاء دلالة غير محدودة للتعبير عن المطلق. ومن ثم، لا يمكن التعامل مع هذا اللعب بالحروف والألفاظ بكونه زخرفة لغوية شكلية، بل يقتضي تناوله ضمن السياق الدلالي العام.

في المستوى الثاني، تفتح اللغة السردية، أحيانا، إلى التقريرية والمباشرة، فيحدث نوع من الانسلاخ عن اللغة الشفافة. ويمكن أن نحصر هذا المستوى اللغوي، تحديدا، في مواقع نصية تستعيد بعض المحكيات الشدرية أو تقدم إخبارات تاريخية. ومن نماذج ذلك، نذكر ما يلي:

كان اسكندر عوض قد واعدني باللقاء في بار الكراسته في الرابعة والنصف بعد الظهر. كنت قد رأته يسير إلى جانبي، يهتف بجمرة الموت للإنجليز. يسقط الاستعمار في مظاهرة شارع سعيد الكبيرة التي رأيت فيها صبيا يموت برصاص التومي جن" (ص. 33).

يسهل هنا، ملاحظة اختفاء المعجم المغمور<sup>1</sup> والانزياحات اللفظية والتركيبية، ثمّة لغة مقتصدة تشخص العناصر السردية بطرق مباشرة.

في المستوى الثالث، تبلور اللغة السردية بنية لغوية شفوية في صيغة حوارات، أو خطابات مباشرة، وقبل لمس شكل حضورها في النص السردية، نسوق هذه الملاحظات النظرية:

يتصور ليونيل بللنجر (1979) [L.Bellenger] أن الكتابي والشفهي يتمايزان عبر مورفولوجية نحوهما ووساطتهما. لكنه رغم هذه التمايزات مازال الرأي العام يخلط بين الأسلوب الشفهي والأسلوب الكتابي<sup>(1)</sup>. ولعل هذا الخلط يعود، أساسا، إلى عدم ازدواج اللغة التي يتحدث عنها بللنجر: فاللغة الفرنسية، على سبيل المثال، هي، في الآن ذاته، لغة الكتابة والتواصل اليومي، رغم أن لغة الكتابة تخضع لإرغامات كثيرة، لا يلتزم بها المتحدث (شفهيا). لذلك، تحدث هذه التمايزات داخل لغة موحدة. أما اللغة العربية، فتتقسم، في الواقع، إلى لغة فصيحَة ولغة خاصة بالحديث الشفهي. ومن ثم، لا تطرح مثل هذا الخلط، حيث يسهل التمييز بين الاستعمالين اللغويين. غير أن الأدب، كما تثب لان ميرسي (1996) [L.Mercier]، نقلا عن بيطار

(1) L.Bellenger(1979), L expression oral, p.81.

[J.Peytard]، هو المكان الذي يتعد فيه المعجم من المعجم الشفهي بنحو مزدوج، لكونه معجماً يتحقق داخل كتابة تضع شبكة ذات طبيعة إيحائية، يتحدد وفقها الأدب<sup>(1)</sup>.

يبدو أن اللغة الشفهية، رغم ضيق رقعتها الشخصية، تشظي البنى السردية التي تندمجها، فتناوش اللغة الفصيحة المهيمنة. بيد أن السارد يحاول أن يطوع هذا الخطاب الشفهي، من خلال إعادة إنتاجه داخل المكتوب على نحو لا يخل بالتناغم اللغوي الداخلي للغة الفصيحة؛ كما يبرز هذا الملفوظ:

"وعرفت أن العربية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعات، واحد بعد الآخر، وأن رائحة الحشيش في بير السلم حتى الصبح، وهمست ست وهيبة بصوت أجش قليلاً وملهي بالحرارة: ومش بس العربية يا ختي، دول بيحبو لهم زباين من القهوة اللي على المحمودية في أنصاص الليالي، ولا كوم بكير" (ص.16).

يكشف سياق التلقظ أن الطفل يستقي معرفته من المسارة بين أمة وأمت وهيبة؛ ولئن استطاع السارد أن يحول جزءاً من همسهما إلى اللغة الفصيحة، فإنه، في المقابل، لم يستطع تحويل الجزء الآخر، بعد تهديد مرجعيته الصوتية، إلا بعرضه شفهيًا، فركب الكلمات ويصيغها على إيقاع الهمس بالسر، لأنه يرغب في تشخيص حرارة الصوت ولكنته في تعبيره الأصلي الذي يظهر أن اللغة الفصيحة لا تستطيع أن تضمن له قوته.

ومن جهة أخرى، يمثل الخطاب الشفهي، في غالب الأحيان، لغة الدلال والتعجب والمجاملة، فيشكل مواقع نصية لعرض اللكنات الصوتية المحلية:

1- "وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم أحسه يدغدغ في اهتزازي داخلياً، أهلاً يا غنن يا حبيبي، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو بينكسفو" (ص.46).

2- "وبعد قليل تخلع نسيرة وافرة من البطة وتعزم من جديد، يجبرني ما أنت واخذ دي، هو أنت كلت حاجة؟ فيقول وهو يرد يدها برفق: جبر ياخذ العدا يا مرة خالي والله ما أجدر" (ص.52).

(1) لان ميرسي (1996)، المرجع السابق، ص.40.

يظهر أن دلالة توظيف اللغة الشفهية، تكمن في بلورتها للتعدد والتنوع الصوتيين، ضمن بنية سردية تهيمن عليها لغة السارد الأول، على أن نوعية وجوده يظل منسجما مع وجود اللغة الفصيحة، لأنه لا يبحث عن الحد من انتشاره أو منازعته تشخيص العوالم التخيلية.

نستنتج أن المستوى اللغوي ذي النزوع الشعري، لا يحضر، فقط، وسيطا لبناء المحكي، إنما يغدو موضوعا لاشتغال عايت يقوم بتشفيقه وتطويره وانتقاء مكوناته المعجمية والتركيبية؛ وهو ما يحيله، في حد ذاته، بنية سردية تكثف المضامين التي تبلورها. وبذلك، فاللغة السردية وسيلة خطابية واستراتيجية سردية في الآن ذاته.

هكذا، تفرز الإختيارات السردية نصا سرديا، تنشظى بنيته السردية إلى أجزاء متعددة، ويصدر عن رؤية غير صيغها التثبيرة من موقع سردي إلى آخر. كما يتجاوز فيه الواقعي والإيهامي والشعري. وتتأسس لحظاته المستعادة، في خضم تشابك سياقات التلطف وتنقلاتها الفجائية، محكيات صغرى، يحكمها منطق الإضاءة والتعظيم، بصفتها تراثا لحقلين دلاليين كبيرين، هما الجنس (الشهوة) والرعب (الآلم). وبذلك، يقوض هذا النص الأنماط السردية التقليدية، فيحيل على الواقع المرجعي بتناول سردي جديد، سنحاول مواصلة إبراز تجلياته الأخرى في المحورين المواليين.

## II - اشتغال الزمن الحكائي

سنحاول المقاربة، ضمن هذا المحور، الكشف عن لعبة التقنيات الزمنية عند إعدادتها تشكيل زمن القصة، بصفتها إفرازا لنشاط السرد في بناء الأجزاء السردية التسعة. ولا يخفى أنها تستهدف إبراز دور الزمن في دعم النزوع إلى تحطيم العلائق السردية التقليدية في نص سردي ذي منحى تذكري؛ وهو مسمى يقتضي لمس خيوط زمنية متعددة تربط التجربة الزمنية المستعادة بتمظهراتها الخطابية.

### 1- التجزيع السردى: قضايا زمنية

يمكن اعتبار أشكال تحديد المحكي الأول، أول قضية زمنية يطرحها التجزيع السردى: لأن عنوان الأجزاء بعناوين فرعية، كما ذكرنا سابقا، لا بد أن يخلخل التصور التقليدي الذي ينظم العناصر السردية انطلاقا من وجود محكي أول واحد. ومن ثم، لا مناص من الحديث عن تعدد الحكيمات الأولى، تبعا لنزوع الأجزاء إلى الاستقلال ببنيتها السردية. بيد أن وجود هذا التعدد، داخل

الجنس الروائي (لا القصصي)، يفترض الإستناد إلى محكي أول واحد، تعتبر بداية النص السردى نقطة انطلاقه الزمنية؛ أي أن الفعل الأول يقدو لحد الفاصل بين زمن القصة الداخلى وزمنها الخارجى، فما هو هذا الفعل الذي دشّن به النص السردى؟

عُدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبرى الصغير مفتوحا، ومياه ترعة الحمودية تحتها حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى في دوامات متقلبة.  
كنت أقف في أول عربة من عربات الكارو الطويلة، قدماي متشبّتان بالخشب، خلف الحصانين القوين... (ص.7).

يعرض هذا الملفوظ الافتتاحي مشهدا منطلقا، يكتسب ضمنه الفعل صبغة الحدث بمعناه الضيق: ففعل 'عُدت' الدال على حركة في المكان، يدشن عملية السرد من نقطة زمنية يستحيل تحديدها بدقة، لكونها نقطة عائمة في فضاء الذاكرة: فرغم تكفل تلميحات زمنية لاحقة بتعيين هذا الفضاء، تغلّ يدأية المحكى الأول منفتحة على احتمالات زمنية متعددة؛ ولأنها تؤسس لمشهد تليه مشاهد وأحداث لا تنتظم كرونولوجيا، فإنها لا تؤدي دورا زمنيا قاعديا يمكن اعتماده مرصدا، نقيس منه المواقع الزمنية للعناصر الحكائية. ويحفّونا، أيضا، الطابع التذكري للسرد أن تصور فعل 'عُدت' دلالة أولية على عودة زمنية إلى الماضي البعيد، حيث سيشكل زمن حاضِر التلقظ، نقطة الانطلاقة الزمنية الأسامية. ولعل حضور هذه اللحظة الحاضرة باستمرار، يركي هذا التصور، عند قيامها بجمع الخيوط الزمنية بيد السارد الشيخ. وتوضح بورية هذه اللحظة عند استئناف السرد في الجزء الثاني:

'مازلت أذرع شوارع غيط العنب، كما كنت أعرفها وأنا في مدرسة النيل الابتدائية، واسعة، نظيفة، مستقيمة، أرضها من الحجر المدكوك الملتصق به تراب رملي جاف، والشجر على الأرصفة أمام البيوت المنخفضة، وفيها رائحة الملاحاة الرطبة تأتي من وراء سور السكة الحديد' (ص.23).

من الواضح أن فعل الديمومة 'مازلت' يقرن فعل 'أذرع' براهن التلقظ، ليكشف عن الحضور المستمر في المكان، منذ الزمن الماضي حتى الزمن الحاضر. وإذا كان هذا الإخبار يستهدف التأكيد على قوة علاقة أنا السارد بفضاءاته القديمة، فهو من الناحية الزمنية، يحيل على بورية اللحظة الحاضرة للتلقظ (لحظة الكتابة). ويتعضد ذلك، بما يشبه عملية مد تحترق البنية السردية، لتعزز موقع الزمن الحاضر ضمن صيغ خطابات تعليقية خارج-حكائية، أو صيغ حلمية أو استيهامية أو حوارية داخلية. ليظهر أن لحظة التلقظ، رغم ندرة أحداثها، إن لم نقل انعدامها، تشكل منبع السرد، وبالتالي

تشتغل عكيا أولا، تغدو الأجزاء التذكيرية على ضوئه، سياقات تلفظية، تحكمها مستويات أولى متعددة. بيد أنه لا يمكن الحديث عن استقلال كل جزء محكيه الأول، إنما يجدر ربط هذه الصفة بمجمل الأحداث والمشاهد والمواقف التي تنتظم داخل مقطع زمني واحد. والحال أنه يمكن أن نقيس المقاطع على المراحل العمرية لـ "أنا الفعل"، إنما نعدم مؤشرات زمنية تحدد حجم اتساعها. لذلك سنستند إلى تقسيم آخر، يعكس ضيق هذه المقاطع؛ ويتعلق الأمر، بتقسيم ضمني يؤثر إليه النص السردي بكثافة، ويرتبط بمراحل الدراسة وما قبلها.

يمكن أن نقدم التشكيلة الزمنية للمقاطع انطلاقا من نظام تراتب المراحل الزمنية المستعادة على سطح النص السردى، باعتبارها، كما يقول طادى (1978): إيقاعات هي منظومة من اللحظات<sup>(1)</sup>.

يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الابتدائية:

- 1- لحظة الجزء الأول: "كنت وأنا أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والمح وراءه حسني" (ص. 11).
- 2- اللحظة الأولى من الجزء الثاني: "فقلت أمي، إسم الصليب عليه اطلع الأول في الفصل" (ص. 33).
- 3- لحظة الجزء الثالث: "كنت أعد الأيام لأنني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا الصيف مباشرة" (ص. 42).
- 4- لحظة الجزء الرابع: "أنزل إلى المدرسة في الثامنة إلا عشر دقائق على الساعة" (ص. 61).
- 5- لحظة الجزء التاسع: "كنا في أول الصيف. وكانت الشهادة قد جاءت بالبريد أنني انتقلت إلى السنة الثانية في مدرسة النيل الابتدائية" (ص. 191).

ويشرح أنا السارد في استعادة اللحظات التي يشملها مقطع ما قبل الدراسة في مدرسة النيل الابتدائية انطلاقا من الجزء الخامس:

- 1- "ويتحرك الطفل على يديه وقدميه، يلف من تحت ساقي أمه الناعمة التي تنفس بهدوء بصوت مسموع" (ص. 83).

(1) طادى (1978)، المرجع السابق، ص. 104.

2- يواصل في الجزء السادس الإحالة على هذه المرحلة: 'قالت له، كان عندك مستين، يمكن ثلاثة وكنت متروح مني' (ص.104).

3- ويستمر أيضا في الجزء السابع: 'كنت ألعب مع ابن خالي وطواط (...)' كنا معا في ثاني سنة من مدرسة الكرمة الأولية القبضية الأورتودكسية' (ص.140).

4- وينغلق هذا المقطع الزمني بلحظة الجزء الثامن: 'عندما كان يأتي ابن خالي وطواط كنت أهرب معه ونلعب على السطح، لكنه راح الآن' (ص.159).  
ويضم المقطع الزمني لمرحلة الدراسة الثانوية:

1- لحظة في الجزء الخامس: 'انقطعت صداقاته بزملاء النيل الابتدائية في غيط العنب، وكان يحس نفسه وحيدا وغريبا بين جمهرة تلاميذ العباسية الثانوية' (ص.85).

2- لحظة في الجزء السادس: 'كنت في الثانوية العامة أتدفا'بوابور' الجاز' (ص.110).

3- لحظة في الجزء السابع (أحداث قضاء محرم بك، ترتبط بهذه المرحلة): 'وهل كانوا قد انتقلوا إلى بيت عبده في محرم بك، والأثاث مازال مفكوكا في الغرف الثلاثة والفسحة' (ص.146).

4- لحظة في الجزء الثامن (حالتها على بداية الحرب العالمية الثانية): 'العالم قد خلى لجأة، أصبح مخوفا. صفارات الإنذار تعول عويلا موحشا' (ص.146).

وفي الأخير يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الجامعية لحظتان:

1- لحظة في الجزء الثاني: 'حصلت على 'تجانية فقر' أو 'تجانية كارثة' كما كانت تسمى، لكي أكمل دراستي في كلية الهندسة' (ص.32).

2- لحظة في الجزء السادس: 'بعد سنة أو أكثر من موت أبي كنت أشتغل مساعد 'مخزنجي' في مخزن 6 للبحرية البريطانية في كفر عسري، وأواصل دراسة الهندسة' (ص.111).

هكذا يمكن تقريب التشكيلة الزمنية العامة من خلال هذه الترسية:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
x \_ x \_ x \_ x \_ x \_ x \_ x \_ x \_ x \_

م.د.إ.

المقاطع م.د.ج

الزمنية م.د.ق.إ.

الأربعة م.د.ث

م = مقطع ج = جامعة --- = خط الزمن الحكائي  
 د = دراسة ق.ل = ما قبل الدراسة الابتدائية 0 = رامن التلفظ  
 ل = ابتدائية ث = الدراسة الثانوية × = مرحلة الشيخوخة

في قراءة هذه الترسيم، لا يؤثر الخط المتقطع إلى تطور كرونولوجي (متقطع) للتجربة الزمنية المستعادة، بل يرمز إلى تشظيها إلى مجموعة من اللحظات، توزعها أربع مقاطع زمنية كبرى. وقد أثرنا حصر المسافة بين أرقام العناوين المتوالية، بناء على اللحظات التي يستعيد كل جزء سردي، دونما النظر إلى كمية الصفحات التي تشغلها. وبرز أن مرحلة الطقولة تستحوذ على معظم اللحظات المستعادة، بينما تتراجع لحظات مرحلة الشباب، حتى حين نقيسها بعدد الصفحات التي خصصت لها. أما مستوى الحكوي الأول-الإطار (مرحلة الشيخوخة)<sup>(1)</sup> الذي نرمز له بعلامة X، فيتواتر خرقه للبنى الزمنية الماضية، بصيغ خطابية مختلفة، ليسجل ضمن رامن التلفظ (الكتابة) الدوري القوي لأصداء المرحلتين السابقتين، أو ليثبت استمرار بعض الممارسات القديمة لدى أنا الشيخ، من خلال توظيف فعل مازلت، أو ما يماثله من أفعال الديمومة. ويظهر أن هذا التواتر يخلق دوائر زمنية داخلية صغرى، تكشف عن منبع السرد، وطابع الاسترجاع الزمني للحظات الماضية.

والحال أن اللحظات المستعادة تتناسل داخل أو بين المقاطع الزمنية، كما يبرز تشابك خطوط الربط داخل الترسيم، وفق منطق زمني متنوع؛ وعلى الرغم من انعدام وجود مؤشرات زمنية واضحة تسعف في معرفة ترتيبها الزمني، يمكن أن نستقرأ بعض التلميحات النصية، لمقاربة تجاوزها وتداخلها الزمنيين. هكذا، يعود أنا السارد إلى مجاورة لحظة الجزء الأول باللحظة الأولى في الجزء الثاني، ثم يحدث استرجاع زمني عند الانتقال إلى الجزء الثالث؛ وهي لحظة متقدمة عن لحظة الجزء الرابع. بينما يعود الجزء الخامس، عبر استرجاع زمني، إلى ما قبل بداية اللحظة الأولى في النص السرد، ويجاوره في ذلك اللحظات الأولى في الأجزاء الثلاثة الموالية، ليختم الجزء الأخير سلسلة اللحظات بالعودة إلى النقطة التي ابتدأت منها، فتشكل دائرة زمنية كبرى تحضن دوائر

(1) نركز في توصيف هذه المرحلة بالشيخوخة على هذا الملفوظ باعتباره يحيل على رامن التلفظ: "صبرته نفسها التي مازال يجار بها على حافة نوم شيخوخته" (ص. 135).

زمنية أخرى، يقرؤها تداخل أزمنة المقاطع. وسنحاول لاحقاً تفكيك هذا المنطق الزمني بالوقوف عند العلاقات الزمنية الداخلية التي تتحكم في إفراز هذه الدوائر الزمنية.

من جهة أخرى، يتأطر المقطع الزمني المرجعي العام للأجزاء السردية (زمن القصة) داخل حدود زمنية غير دقيقة: فأنا السارد/ الشيخ لا يستطيع حصر الحد الداخلي الخلفي للأحداث التي يستعيدها: 'يظن أنه كان عندئذ في الثالثة من عمره بالكثير، بل يجب أن يتصور أنه كان في الثانية من عمره، حتى، ولكنه يقول، الثانية؟ غير معقول' (ص. 85)، ليظل حداً مفتوحاً على احتمالات متعددة، تحكمها قدرة 'أنا' على التذكر. أما الحد الأمامي، فإنه رهين باستمرار السرد من الصدور من لحظة الكتابة.

ويرتبط الفضاء الذي يحتضن هذه القصة (اللمحظات) بمدينة الإسكندرية؛ ويبدو الدخول في جزئياته أشبه بالدخول في متاهة، إنما يمكن الإحالة على أمكنة بعينها، بصفتها الإطار العام لحركة أنا الفعل؛ ذلك أن السرد ينطلق، في الجزء الأول، من شارع راغب باشا، في شارع الكروم، ثم يعرج على شارع البان، أمام وابلور الدقيق، وينتقل إلى الكورنيش، ثم يعود إلى شارع، الكروم، فشارع البان من جديد، ويتفرع إلى محرم بك، خارج غيط العنب، وإلى شارع الأنهار، فحارة الجلنار وكفر عشري، ثم يعود إلى شارع البان، فشارع الكروم. وينتقل، استثناء خارج الإسكندرية، إلى الطرانة، لينتهي إلى شارع البان، وشارع راغب باشا: نقطة انطلاق. ومن ثم، تفرز تراتبية الأمكنة حسب توالي الأجزاء السردية، حركات دائرية صغرى، توطرها حركة دائرية كبرى، عند الانطلاق من مكان والعودة إليه في آخر النص السردى. ويظهر أن هذه الدائرية تتساق مع دائرية الزمن ذاته، لاحتضان تجربة معيشة، سنحاول لمس خيوط الزمن الحكائي الذي ينظمها في النقاط التحليلية التالية:

## 2- مظهرات الزمن الحكائي الداخلي:

### 2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائية:

سنحاول في هذا المستوى من التحليل معالجة منطق إعادة زمن المحكي توزيع المادة الحكائية لللمحظات المستعادة، سواء من حيث كرونولوجيته أو من حيث مفارقاته؛ وهو ما يؤدي إلى رصد أشكال انتظام عناصر القصة على سطح النص السردى.



بفرز تقويض نمط التحريك التقليدي، اختلالات زمنية عميقة في ترتيب العناصر السردية، حيث تنشظى وحدة القصة ويغيب في معظم الأحيان التسلسل المنطقي للأحداث والمواقف؛ فيخضع زمن الحكيم لإرغافات الطابع التذكري للسرد، ولقصدية إبراز مكونات دون أخرى. في المستوى الأول، غالبا ما يلجأ السارد إلى مجاورة مقاطع سردية لا يمكن تحديد نظامها الزمني، لأنها تحيل على إخبارات متفرقة، لا يجمعها رابط تحفيزي أو سببي، إلا إذا كان هذا الرابط اندراجها في نفس اللحظة الزمنية المستعادة. ومن نماذج ذلك، نشير إلى مقاطع متجاوزة تبتدئ بفعل كان:

كانت أمي ترسلني إلى الوابور أشتري كيلة دقيق...

ولكن الكوبري كان مقطوعا...

وكان يسحرنني دائما دوران التروس الحديدية...

وكانت بائعات الفجل (...) يجلسن على رأس الكوبري... (ص. 9).

في المستوى الثاني، يحدث أن ينطلق زمن الحكيم في مواكبة حركة أنا الفعل المتصاعدة في الزمن المرجعي. ويأخذ ذلك منحنيين: يرتبط الأول بتجاوز مقاطع سردية لا تؤدي إلى بناء مشاهد دوامية، بل تحيل، رغم تواليها الكرونولوجي، على لحظات صغرى منفصلة. ويمكن أن نعود إلى الصفحات: (28 ← 31) لتوضيح هذا المنطق الزمني، حيث يلاحظ توالي زمني للأفعال التي تنصدر المقاطع السردية:

في الليل قامت أمي تفرص فطير الملاك ← في الصباح أعطاني أبي عيدتي (...) ساومت أمي العربي ← ودخلت العربية إلى شارع الرصافة ← نزلنا أمام سور البيت ← وصعدنا ثلاث درجات حجرية إلى باب البيت المقفل ← فتحت لنا الباب أولجا ← خرج إلينا من إحدى الغرف الداخلية حنا بيه خال أمي...

أما المنحني الثاني، فإنه يختلف عن المنحني الأول، لكونه إفرازا لعمليات تحييك ما أسميناه، في المحور الأول، مسارات سردية صغرى؛ وهي غالبا ما تكسر الحكيم التكراري المتشابه (Iteratif) وتحيل إلى توظيف العنصر السردى الدرامي عندما تنتهي الأحداث بانفصال أنا الفعل عن موضوع رغبته.

من جهة أخرى، لا بد أن نذكر أن هذه البنيات الزمنية الصغرى تحدث في غالب الأحيان داخل مستوى زمني ثان، لكون مستوى الحكيم الأول، الذي يرتبط بمحاضر التلفظ (الكتابة)، لا

يشكل، افتراضاً، نقطة الانطلاق إلا للأجزاء الثلاثة الأولى، أما الحكايات الأولى الموالية، فهي تكتسي تعددها من كونها تختار الانطلاق، في بداية الأجزاء الأخرى، من الزمن الماضي. ومن ثم، سنحدد نوعية المفارقات بناء على موقعها النصي.

لا شك أن عنصر المفارقة الزمنية يخضع لنوعية التحريك، وللمنظور السردى: فشكل بناء النص السردى لا يتبع له مجالا لتحقيق وظائف التعليل وملء الثغرات، بل يدفعه إلى الانخراط في خلق زمنية حكاية خاصة. وسنحاول أولاً، التوقف عند تقنية الاسترجاعات الزمنية، من خلال بعض المقاطع السردية.

في البدء، نشير إلى استناد الاسترجاع على صوت ترهينات أخرى: كنت أسترق السمع إلى حديثهما الخامس، وأنا أنقل تصاريف الأفعال الإنجليزية، بالريشة ذات السن النحاسية الرفيعة التي تنزل منها فجأة قطرة مدورة من الخبر فتشع على الورق قبل أن ألحقها بالنشافة. وعرفت أن العربية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعات... (ص.16).

لا تتمثل المفارقة المركبة، في هذا الملفوظ، إلا في شذرة استرجاعية تحدث خلالاً في ترتيب الأفعال، على أن هذا الخلل لا يظهر أنه شرح زمني يخرق البنية السردية لملء ثغرة زمنية أو لتوضيح موضوع داخل المستوى الزمني الأول، بل إنه يذوب في المشهد التذكيري إلى مستوى تلتبس فيه حدود سمته ومداه؛ ذلك أن موضوع الاسترجاع لا يرتبط بعودة أنا السارد لتذكر فعل سابق عن فعل استراق السمع، بل يرتبط بانفتاح أنا الفعل، ضمن حاضِر الوضعية التلفظية، على الزمن الماضي في صوت شخصيتي الأم وست وهية. غير أن هذا الموضوع ليس محمداً في الزمن، إنه أفعال مستمرة (يدخلون، يخرجون) لا تنتهي عند معرفة أنا الفعل، مما يجعلها تتجاوز نقطة المفارقة ذاتها.

وضمن نفس الإطار، يمكن أن ندرج كذلك هذا المقطع:

دُخل الولد يسلم عليه، ألحت أمه عليه: ادخل بقى سلم على الرجل أدخل يا لله، فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافراً مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة (...) وعندما اقتحم الناس المحطة في الصباح، في صفوف متراصة وسط الرصاص، ضرب العساكر النحاس باشا بالعصي الغليظة وافتداه سينوت حنا بك بذراعه فانكسرت (ص.128-129).

خلافا للمفارقة الزمنية، في الملفوظ السابق، يستند الاسترجاع، هنا، إلى مؤشرات نصية واضحة: فلئن ظل مرتبطا بصوت شخصية أخرى، غير أنا الفعل، فالسارد يحدد نقطة بدايته ونقطة نهايته (كما تكشف بقيته)، لكن سعة مفارقه تظل كذلك، غير محددة، إلا للسارد والمتلقي الداخليين اللذين يفترض فيهما معرفة تاريخ مؤتمري بني سويف.

والحال أن قناة إنتاج هذا الاسترجاع تستثمر علاقات تلفظية تنأى به عن الوظائف التقليدية، ذلك أن التبئير من خلال الطفل، يسفر عن تباين سياقي وموضوعاتي بين حكاية النحاس باشا والمستوى السردى الذي يدججها: فوحده اقتحام الطفل لموقع سرد الأب الحكاية لفارس أفندي، يتيح مجاورتهما خطائيا. لذلك، يفرز جمع السارد بين هذين السياقين التلفظيين، دون مقصدية توضيحية أو تحليلية، وظيفة تكسيرية جديدة؛ على أن الكشف عنها يقتضي استقراء السياق التلفظي العام، حيث يظهر أنها، إلى جانب وظيفتها في الإحالة على لحظة معرفة أنا الفعل بحكاية النحاس باشا، تضطلع بدور الخلفية الواقعية للمستوى السردى الإيهامي. ولاشك أن الصيغة الخطابية الحلمية اللاحقة تثبت هذا الاشتغال غير المباشر للاسترجاع، إذ إنه بعد بعض المقاطع السردية ستعود الحكاية المضطربة للاشتغال داخل فضاء النوم، وفق إرغاسات الحلم، كما رأينا سابقا: «ورأى في غبشة النوم والصحو كان النحاس باشا واقف بالليل على رصيف محطة مصر...» (ص. 132).

وفي بعض المواقع النصية الأخرى يحدث أن يحضر أنا السارد مسؤولا عن التكسير الزمني، ضمن رؤية زمنية جديدة، كما يجلي هذا المقطع:

"قبل ذلك بستين تقريبا كنت قد أخذت التوجيهية، علمي، بتفوق. وكنت أبحث عن عمل في أول الإجازة الصيفية. كان أبي يقطع من لحمه الحمي ليعطيني مصروفي اليومي المتراوح من نصف الفرنك إلى الشلن (...).

صحوت مبكرا، من القلق والتشوف، كأننا في شم النسيم. ونزلت من راغب باشا في السادسة صباحا، وجريت وراء ترام المكس..." (ص. 120-121).

يوجد في هذا الملفوظ، خلافا للملفوظين السابقين، مؤشر زمني يفتح المفارقة على سعة واضحة، وينكص بالسرد إلى لحظة سابقة عن اللحظة التي تربط بعمل الشاب في المخزن البريطاني. ويظهر أن هذا الاسترجاع لا ينجم عن الحرق الفجائي للمستوى الزمني الأول، ولا يؤدي وظيفة تحليلية أو توضيحية، بل يمثل لحظة صغيرة مستقلة، لا يمكن اعتبارها تكسيرا إلا بالنظر إليها من

زاوية العلاقة الزمنية بين المقاطع السردية، أما الاقتراب منها، ضمن الرؤية الزمنية العامة، فيبرز أن تخطيطها بعد اللحظة التي تعقبها في الزمن المرجعي، ينسجم مع نزوع أنا السارد إلى أسلوب الانتقالات الزمنية، ورفض التطور السردى الكرونولوجي. ومن ثم، تتساوى اللحظتان، ضمن منطق التشظي الزمني الحكائي، في علاقتهما مع المستوى السردى الأول، أي أن خلل الترتيب الزمني بين اللحظتين لا يعني أن اللحظة الأولى مفارقة، والثانية مفارقة مركبة داخلها، بل إنهما معا مفارقتان بالنسبة لراهن التلفظ (الكتابة).

في المستوى الثاني من المفارقات الزمنية، يخضع الاستباق الزمني، بدوره، لإرغامات الحضور الزمني الكلي لثرهين السارد، ولغياب الأسس التقليدية للحبكة؛ مما يجعل الاستباق يؤدي وظائف جديدة، سنحاول بلورتها من خلال التوقف عند شكلين زمنيين، على أن نعود إلى عرض نتائج أخرى، عند الحديث عن تقنية الحذف.

1- 'وكنت أهد الأيام لأبني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا المصيف مباشرة، وأفرح بكل يوم جديد، وكنت أستوحش مع ذلك إلى أخواتي البنات عابدة وهناء ولؤيزة التي كبرت الآن' (ص. 42).

يتجم الاستباق الزمني في الملفوظ، من استشراف أنا الفعل دخوله للمدرسة، انطلاقا من حاضر الوضعية التلفظية، مما يحيله استباقا داخل الإسترجاع. ويظهر أنه يفقد الدور الإعلاني التقليدي، لكونه لا يأتي ضمن خط سردي متنام سيفضي إلى التفصيل فيه لاحقا، بل هو إشارة شكلية لا تدفع المتلقي إلى انتظار العودة إليه: لا لأنها تحيل على حدث بسيط (دخول المدرسة)، إنما لاستئناس المتلقي بتحرر أنا السارد من الالتزام بتقديم قصة متناسقة وموحدة. ومن ثم، فالاستباق يخدم أية الوضعية التلفظية، لكونه يوظف الحاضر بالإشارة إلى المستقبل.

2- 'لا أتوقف ولا آخذ نفسي، حتى وجدت نفسي في فسحة السلام داخل بيتنا، فوقفت وأنا أنهب، واكتشفت أنني أضرم كتيبي إلى جنبي بشدة، وأن الدم يضرب في عروقي كلها. وكان كل شيء مستغلقا علي وغريبا وأريد أن أنساه.

تجنبت هؤلاء الثلاثة بقية هذه السنة الأخيرة في مدرسة النيل الابتدائية، وكنت لا أريد أن أرى الابتسامة الكريهة على وجه جيرة الشمعي، ولكنني، أحيانا، كنت لا أملك أن أرد عيني متأملا جسم الولد رمزي المدور الكسول.

استرددت نفسي، وطلعت السلم... (ص. 69).

تمثل المفارقة المركبة في هذا الملفوظ، في استشراف مقطع سردي مستقل للحظة زمنية لاحقة عن لحظة الوضعية التلفظية، إذ يحدث انتقال زمني إلى الأمام يلخص مستقبل علاقة أنا الفعل بالشخصيات الثلاثة. ولعل خرق هذا الاستباق للتطور الكرونولوجي للسرد في هذا الموقع النصي تحديدا، يعود إلى كونه موقفا آتيا يفكر أنا الفعل في توجته إلى واقع؛ ذلك أن رغبته الفورية في نسيان ما حدث له مع الصبية، عند استرجاعه لأنفاسه في فسحة السلام، يتزامن مع إقراره مقاطعتهم، فيظهر كما لو أن أنا السارد يحول صوتا داخليا إلى ملفوظ استباقي. وبذلك، لا يعمل الاستباق الزمني على تعريض ثغرة زمنية لاحقة، بل يحضن تنفيذ أنا الفعل لمخططة، فيبرز النهاية المنطقية للحدث، متجاوزة مع لحظة وقوعه.

هكذا، نجد أن المفارقات الزمنية الاستراتيجية والاستباقية، لا يوفر لها النص السردى شروط استمرارها في أداء وظائفها التقليدية؛ ولئن يبرز أن محاولات استقرار سياقات تلفظها، تبرز لها وظائف جديدة، فإنها لا تكشف، ضمن هذه البنية الزمنية التشغيلية، عن زمنية الحكمي مثلما ستكشف عنه تقنيات زمنية أخرى تلازم مثل هذه الأشكال السردية. ويتعلق الأمر بتقنيات المدة والتواتر الزمنيين.

## 2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية.

يمكن القول إن الحديث عن سرعة السرد، يقتضي استعادة قصة ذات حبكة موحدة ومتنامية في الزمن؛ أما وأن النص السردى يحكمه التجزؤ والتشظي، وتجاور أو تتداخل فيه مجموعة من اللحظات المتفرقة، فإن الحركات الزمنية الإيقاعية تغدو استراتيجيات سردية، أكثر من كونها تقنيات لضبط الإيقاع الزمني.

بالنسبة للتلخيص، نجد أن بعض صيغه القليلة تشتغل ضمن شروط الحبكة الجديدة، خارج الوظيفة التقليدية؛ حيث إنه لا يلحم بين المشاهد عبر التناوب معها، ولا يعمل على تسريع إيقاع السرد، إنما تحركه حوافز أخرى، يمكن أن نبورها من خلال مقطعين:

1- كان خالي يونان قد حصل على رخصة دولية وسافر إلى إنجلترا مع خالي ناثنان يهربان حظهما، وكان يشتغل هناك سائق لوري بالليل، والتحق بمدرسة نقابية بعد الظهر، وعاد واشترى سيارة أجرة مربعة الشكل (...) وكان وفديا عندئذ ثم أصبح صديقا للبرنس عباس حليم وعمل

معه (...) وكان عندئذ قد رافق أم توتو، ثم تركها، وكان أنيقا وله مهابة في البيت، ويجيد الكلام ويعرف الإنجليزية وسافر مرة إلى جونيف ليحضر مؤتمرا عماليا دوليا ... (ص.190).

لا يمكن تحديد حافظ سرد هذا الملفوظ غير الرغبة في تقديم تلخيص لجزء من التجربة المعيشة لشخصية أخال يونان؛ على اعتبار أن خرقه لسياق التلفظ يحيله استطرادا سرديا يزوغ عن الخط الزمني للتجربة الذاتية لأنا الفعل. ومن ثم، فإنه لا يسعى إلى تسريع السرد، بل يغدو، عكس ذلك، وقفا داخل هذا الخط الزمني ذاته، أي أن التلخيص يبدو كما لو أنه عملية توصيف تقليدي يوقف الزمن الحكائي. ولأن أغلب التلخيصات الزمنية تشتغل، داخل النص السردى، وفق هذا المنحى، فإنها تشكل حركات سردية تخلق زمنيها الخاصة، وتسهم في خلخلة التصنيفات المعهودة ذاتها. أما التلخيصات التي ترتبط بأنا فتفرز خصوصيات أخرى، سوف نبرزها من خلال المقطع الثاني:

جورج الجامعة، وتطوع مجندا في الطيران الإنجليزي (...) وبعد الحرب اشترى جورج هريتين كوري واشتغل بالنقل وفتح الله عليه. وكانت عنده غرفة على البحر، في فندق سيرانادا في ستانلي، صيفا وشتاء. وكانت الغرفة زجاجية كلها من ثلاث نواح، ودخلت في قلب الخليج الواسع. 2- تخرجت واشتغلت في المتحف اليوناني الروماني بعد فترة تعطل طويلة والمخرطت في الحركة الثورية التي كان يتمخض بها البلد ويمور، وطلعت في المظاهرات واشتركت في تنظيم الإضرابات وكونت خلايا سرية... (ص.121-123).

يختزل هذا الملفوظ فترة زمنية طويلة عبر جمع أحداث متباعدة على الخط الزمني الكرونولوجي، ويأتي سياقيا، بعد استطراد سردي ينجم عن قفزة زمنية من لحظة الطفولة إلى لحظة الشباب. لذلك، فإنه تلخيص يسرع السرد داخل المحكي الإستطرادي، حيث يعمل على تأطير تاريخي لعلاقة أنا الفعل بشخصية جورج، فيشكل وضعية سردية تحيل على الغرفة الزجاجية التي ستكون الفضاء البوري في المقاطع السردية الموالية. وإذا ظهر أنه يكشف الإخبارات والأحداث، فذلك يجعله يبنى سياقاً تلفظياً يهيم، تدريجياً، لاستعادة إحدى اللحظات؛ على أن هذا التهيؤ ليس كالتلخيص التقليدي بين المشاهد، إنما يدفع السرد إلى تحولات زمنية، كي ينصب في مشهد رئيسي تحتضنه نهاية الجزء السردى.

والحال أن ندوة التلخيصات الزمنية تجعل الإنتشار الواسع للمشاهد الواقعية والحلمية، يخضع العملية السردية لزمنية خاصة، حيث إن تجاوز المشاهد داخل وضعية اللا-تنامي

الكرونولوجي، يتيح للسرد أن يهتم بالتفاصيل، ويمزج أفعالا غير درامية، عموما، بتكوينات وصفية أو خطابات خارج-حكائية؛ وهو ما يتساق مع المبدأ السردى العام الذي لا يهتم إنتاج قصة، بقدر ما ينزع إلى استعادة لحظات متفرقة ومتباينة المواضيع:

من جهة أخرى، تسفر صيغ اشتغال الوصف، كما عالجها التحليل في المحور الأول عن تبلور المقاطع الوصفية، بنى سردية مكونة؛ ذلك أنها تؤسس مشاهد تأملية تحاول، بمركيبتها وامتزاجها بالسرد، أن تندرج في حركة الزمن؛ مما يجعلها تتجاوز الوظيفة الإيقاعية التقليدية، التي تتجلى في وقف أو تعليق الزمن، فتضطلع بدور الإيهام بدمومة موضوع التبشير، أي أن العملية الوصفية تغدو، في الآن ذاته، استعادة سردية لموصفات ينشد إليها المتخيل باستمرار. ومن ثم، يتضح أن الوقف، كحركة سردية، سيقصر على صيغ خطابية تتخلل المشاهد، وتبطئ إيقاع السرد؛ ويتعلق الأمر بخطابات تعليقية، أو حوارات داخلية تعود بأننا السارد، في غالب الأحيان، إلى راهن التلطف. وقد وقفنا، في مجرى التحليل، عند بعضها، لمعالجة قضايا سردية مختلفة.

أما بالنسبة للحذف، فيتوضح، من منطق انتظام العناصر السردية، أنه حركة زمنية أساسية، لإظهار الفجوات الزمنية بين المشاهد المتوالية<sup>(1)</sup>، لكنه يندرج، عموما، ضمن استطرادات زمنية تبتذل بالتسرد، لحوافز موضوعاتية، إلى لحظات الشباب أو الشيخوخة.

يتمثل شكل حركته الأولى في الإنجاز قفزات زمنية إلى راهن التلطف، وتتأرجح بين إثبات استمرار بعض الممارسات في الزمن وبين الإحالة على ممارسة جديدة. ويرتفع هذا الشكل بحرية أنا السارد في التنقل بين الخطوط الزمنية؛ وهو ما يجعل وظيفته تلتبس بوظيفة الاستباق الزمني. ومن نماذجه، نذكر هذا المقطع:

"صرخته نفسها التي مازال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته، مهما حاذر منها ودار حول تهديدها.

وحشة النور الخافت بعد خلخلة الصرخة، خاوية وصامتة. وهو يدخن سيجارته مستندا إلى ظهر سرير مستندا، وحوله من يجبههم، قد أبوا إلى نومهم. حنوه لهم، وهرقانه، شريانه يتموج في جسم الليل" (ص. 135).

(1) يتباهى المحكي الشعري بإظهار الفجوات بين لحظتين، بدل أن يبحث عن تقيدها.

طادي (1978)، المرجع السابق، ص. 105.

في الشكل الثاني للحذف تحدث فجوات زمنية داخل الزمن الاسترجاعي، ضمن صيغ مختلفة؛ سنحاول تناولها من خلال هذين المقطعين:

1. "وغيضت جدا في قلبي لأنني لم أصدق أن أم توتو كانت تضحك على خالي يونان وكنت أعرف أنها تحبه، كما تحبني."

وعندما كنا في كليوباترا، وكنت قد تخرجت من الهندسة، وذهبت إلى معتقلات أبو قير وهاكست والطور وخرجت منها (...) وبينما كنت في المتحف، مهموما بالشغل ذات يوم سمعت إشاعة أن الجيش في القاهرة قام بحركة ضد الملك، وأن الدبابات في الكورنيش (...) وكنت أحب أيامها حبا لا أعرف كيف الخلاص منه ولا كيف الخلاص إليه. وفي آخر المساء عدت إلى بيتنا وكلي قلق وفرح وتوفز، وطرق باب شقتنا، ودخلت امرأة جميلة ممتلئة مدورة الجسم (...) جاءت أُمِّي إلى الباب رحبت بها وأخذتها في حضنها وقالت لها: أهلا يا توتو يا ابنتي، أهلا بك، اتفضلي، إزيك يا ضنايا، إزيك يا ريحة الحبايب. تدهور قلبي وامتلأ وجهي بالدم. وجلست المرأة الغريبة، مهدودة ومستكنة (ص. 178-188).

آتونا عرض هذا المقطع على طوله، كي نقبض على السياق التلفظي لحركة الحذف، حيث يظهر أنه فجوة زمنية واضحة تنقل السرد من لحظة طفولية إلى لحظة من مرحلة الشباب، لكنها تظل، رغم وجود بعض المؤشرات المكانية والزمانية، غير محددة. والحال أنه يمكن ملاحظة حدودات زمنية صغرى تسرع السرد، فتقدم تلخيصا مقتضبا لما قبل النقطة الزمنية التي يستهدفها الحذف؛ ذلك أن الفجوة الزمنية تفضي، في شكل استباق زمني، إلى استطراد سردي يحيط، تدريجيا، بالظروف التاريخية والنفسية التي التقى فيها الشاب، بعد زمن طويل، بعشيقته طفولته: "توتو". ومن ثم، لا يسعى أنا السارد بالحذف إلى تسريع إيقاع السرد، بل يقفز إلى الأمام كي يكشف عن مصير لم تحسم فيه الوضعيات التلفظية السابقة.

2. وأحس مع ذلك لمسة من الحروف تحبب البهجة أكثر إثارة وأكثر توهجا، وإحساسا بالأمن والكن في الغرفة التي دفنت، وطابت، والفحم قد صفا، ناره رائقة، وبعد اصطفاق صنوج الرعد الهائلة القسيحة المدى يكون للفحم هسيس خافت، ووشيش مكتوم في اشتعاله الفرح الهادئ.

وفي الحرب خلا الفحم، وشع، وكنت في الثقافة العامة، أندفا "بوابور" الجاز أضعه يفع ويشز أزيلا متصلا ملهرفا، فوكة كوز مليء بالماء، جنب رجلي، وأنا أذاكر دروسي (...) بينما الغرفة



تتملئ برائحة ألباز الحروق الممتزج ببخار الماء ووشيش كوابور المستمر (...) المطر يدق خشب البلكونة المقفل دقائق متلاحقة، لا تقطع، تجعل جسمي المتوتر مشدود الجوارح، لا ينطفئ. وكانت شهور الصبا ومعاشقه حادة نائمة الشظايا (ص. 109-110).

يبدو أن المؤثر الزمني (الحرب) لا يحدد بدقة، المدة الزمنية التي حذفت بشكل فجائي، لكنه يحيل على المقطع الزمني الذي انتقل إليه السرد، فبلور سياقاً لتحقيق مسعى هذه الحركة الزمنية؛ ذلك أنه يجاور بين لحظتين، تتعارض فضاءاتها، كإجراء زمني لتبرير القفزة السردية إلى الأمام، فتشكل تقابلات عديدة وفق تراتبية الإضاءة والتعتيم، إذ إنه مقابل، البهجة، الأمن، الدفء، الصفاء، وشيش مكتوم، الفرح الهادئ.. نجد في اللحظة الثانية، الغلاء، الأزيز، رائحة ألباز وشيش الكوابور، الشهور، الشظايا. وبذلك، ترتبط استراتيجية الحذف، بقدرته على تدريم الوضعيات التلفظية، كتعويض للنمو الدرامي الكرونولوجي؛ وهو ما يجعل فجائية الانتقال الزمني تنجم عن النزوع إلى القبض على تعارض الصور.

بناء على هذه الملاحظات، يبرز أن الحذف ليس له مقصدية تسريع السرد، بل يرغمه سياق التحريك التشظي على الاضطلاع بوظائف جديدة ترتبط بمجاورة مشاهد متعارضة أو متناغمة، مما يجعله يتصادى مع الحركات السردية قصد بناء زمنية خاصة بالنص السردية.

## 2-3- صيغ التواتر الزمني:

لا شك أن معالجة زمنية المحكي من مدخل تواتراته السردية، تستفر عن القبض على إحدى دعائم السرد الاستعادي، حيث إنها تمكن من قياس مستوى ديمومة المشهد أو انقطاعه في محكي يرفض التحريك السردية الواقعي التقليدي.

الواقع أن مستوى انتشار المحكي التكراري المتشابه والمحكي الانفرادي، بصفتها دعامتي التواتر السردية، يختلف من جزء سردي إلى آخر، حسب إوغامات اللحظة المستعادة. بيد أنه يلاحظ، بشكل عام، أن المحكيين يندرجان معاً في تشكيل متخيل النص وبناء دلاليته؛ إذ لا يحضر التكرار المتشابه خلفية إخبارية تابعة للانفرادي، بل نلمس، في حالة عدم تناوبهما أو تداخلهما، هيمنة التكراري المتشابه على السرد، مما يثري زمنية المحكي بتواترية سردية جديدة، سنحاول بلورتها من خلال صيغ العلاقة بين المحكيين.

في الصيغة الأولى، يتناسل الانفرادي داخل التكراري المتشابه:

في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس، نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض على غير عادته، وجاء إلى الباب قبل أن أصدق وقال لي: بلاش النهارده. خليك إلعب هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستائرا فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعّل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير (ص. 55).

في هذا النموذج، يمتزج الانفرادي بالتكراري المتشابه، فيشكلان معا مشهدا هجيناً، حيث إن أنا الفعل وشخصية أفعال يندرجان في علاقة جديدة لا تخرج عن سياق المعتاد بينهما: فانطلاقاً من حرف الاستدراك: لكن، ينجز أفعال فعلاً انفرادياً يثير أيضاً، لدى أنا الفعل رد فعل مضاد، إنما يظل الفعل ورد الفعل خاضعين لمسار التكراري المتشابه؛ على اعتبار أن أفعال أرغم على التراجع عن موقفه الانفرادي. وأحال أن مقصدية توليد هذا الانفرادي داخل التكراري المتشابه، لن تتضح إلا بإدراجه داخل السياق التلفظي العام؛ ذلك أن موقف أفعال وعناد أنا الفعل سيتمظهران تحقّقاً سردياً انفرادياً، حينما ستعمل المقاطع الموالية على إبراز حصيلتهما السردية؛ حيث إن تكسير المعتاد (التكراري المتشابه)، ابتداء من هذا الملفوظ، سيفضي إلى تعبئة رحلة أنا الفعل المتكررة إلى اللوكاندة عبر أوتوبيس أفعال، بمواقف ومشاهد انفرادية. وبذلك، تتحطم من الداخل عناصر المحكي التكراري لتثبيت محكي شذري انفرادي.

في الصيغة الثانية يتولد التكراري المتشابه داخل الانفرادي:

من هذا البيت أخذتني خالتي سارة من يدي، أول مرة، وذهبت معي إلى روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية في شارع زينب. وكانت خالتي سارة صغيرة لا تكاد تكبرني إلا بسنوات ولكنها كانت الألف في دروس مدارس الأحد التي تقام في الروضة بعد خروج الكنيسة، تنظف الغرفة الكبيرة وتعدّها وتمسح السبورة وترص أصابع الطباشير الملونة بالأحمر والأصفر والأخضر، وترتب الصور الدينية التي توزع على الصغار مجاناً، ولجمع كتب الترانيم بعد الدرس.

ويومها كانت الدنيا قد أمطرت طول الليل، وكان الشارع موحلاً، وكان حذائي الأسود الجديد يغوص في الطين... (ص. 105-106).

يبرز هذا المثال أن التكراري المتشابه يخرق الانفرادي، ويتشكل استطراداً سردياً؛ فواضح أن الحدث الإطار يرتبط بذهاب أنا الفعل مع سارة إلى الروضة، غير أن السارد يتزلق فجأة إلى التكراري المتشابه كي يحيل على نشاط سارة الذي يتكرر في الزمن. ويبدو أن حرف الاستدراك، لكن، يمثل هنا أيضاً، وسيطاً للانتقال بين المحكيين؛ على أنه، عكس المقطع السابق، ليس استدراكاً

سرديا تحطيميا، بل يتيح للسرد أن يوقف الانفرادي، مؤقتا، لبلورة بنية فعلية زمنية تحقق محكيا تكراريا؛ مما يظهر هذا التكراري المتشابه بنية سردية موحدة داخل بنية الانفرادي. ولعل هذا التداخل التواتري يعود إلى كلية الحضور الزمني لأننا السارد، لأنه يستطيع أن يدرج التكراري المتشابه، رغم أن أننا الفعل لم يكتشفه إلا لاحقا، داخل محكي انفرادي ذي تطور سردي كرونولوجي.

في الصيغة الثالثة، يمكن أن نتحدث عن وجود مظاهر سردية تواترية، يطلق عليها جونيت (1972) التكراري المتشابه الزائف (Pseudo-itératif)، حيث يلاحظ أن ثراء تفاصيل بعض المشاهد ودقتها يجعلان أي قارئ لا يعتقد، جديا، بكونها تكررت في الزمن دون أي تغيير؛ لذلك فإنها أصلا، مشاهد انفرادية تحولت بفعل العدوى التكرارية إلى التكراري المتشابه<sup>(1)</sup>. ولئن كانت هذه الصيغة التواترية تنتشر، بصفتها وجها بلاغيا متعمدا في النصوص السردية التقليدية، فإنها في هذا المحكي، تأخذ شكلا جديدا، كما يبرز هذا المقطع:

كنت ألح حسين أفندي نائما أثناء النهار، على السرير الكبير في الغرفة الأخرى، تحت غرفة أبي وأمي، استعدادا لدورية الليل عندما يقوم ليفتح الكوبري، وكانت ست وهية عندما أدق الباب تفتح الشراعة الزجاجية وتراني وتردها وتفتح لي الباب وأعرف أنها خارجة من عنده، أنفاسها متسارعة قليلا ووجهها الطيب مضرج السمرة، وهي تسوي شعرها الخشن الوحشي الشكل بذراعيها الملفوفة، فيظهر لي جانب صغير خفي من صدرها بين الإبط والشدي عندما أرفع إليها عيني وتقول لي: يوه الله يمازي سيطانك يا ميخائيل، عايز كتاب ثاني؟ هو أنت ما تشبعش روايات؟ تعال يا حبيبي أدخل" (ص. 14-15).

ترتبط هنا، جدة التكراري المتشابه-الزائف بزوع شذرة نصية لا يمكن إلا أن تكون انفرادية، داخل مشهد قدم كتكراري متشابه، حيث يستبعد أن تكرر ست وهية الخطاب الشفهي ذاته، كلما استقبلت "ميخائيل". وإذا كان ذلك يرجع إمكانية تحويل السارد مشهدا منفردا إلى محكي تكراري متشابه، فهو لا يعني أن ميخائيل لم يدخل إلا مرة واحدة إلى بيت ست وهية لإعارة الكتب، إنما يقصد به تحويل الاختلاف إلى الائتلاف، عبر تعميم شكل مشهد واحد على المشاهد الأخرى؛ وهو المشهد الذي أنتج فيه الخطاب الشفهي بالصيغة التي يقدمها هذا الملفوظ. ومن ثم،

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 151-152.

فالسارد لا يعتمد تقديم هيئة مشهد متكرر، بل يسعى إلى إدخال المشاهد الانفرادية داخل فضاء لازمني، عبر تشييدها على بنية زمنية تقيد الديمومة، مما يجعله يتساقق مع الرؤية الزمنية التي تبحث عن تأييد لحظات الماضي الحميمة:

وفي الصيغة الأخيرة، يحدث أن يتشكل الانفرادي ضمن شكل التكراري المتشابه المركب: 'وكانت أمي تخرج أيضا بالملابس الأفرنجي، ولكنها هذه المرة كعادتها في مشاوير غيظ العنب، لبست ملابستها السوداء الناعمة النسيج، لفنتها بإحكام ورشاقة، والبرقع الخفيف الأسود وعليه القصبة الذهبية المدورة (...)' وكنت أنا ألبس جلالية فاتحة الزرقة عليها خطوط طويلة حريرية داكنة الزرقة وحذاء أسود جديدا متين الجلد والشراب القصير عليه حلقة 'أستك' عريضة بيضاء ماسكة بشدة على منتصف رجلي' (ص. 24-25).

يبرز تفكيك هذا المقطع إلى تفصيلاته التواترية التباس الانفرادي بالتكراري المتشابه: فلماذا كانت المتوالية الأولى مشهدا تكراريا واضحا، فالتواليات السردية الموالية تؤسس، في الآن ذاته، مشهدا انفراديا وتكراريا متشابها، مما يفرز تراكبا تواتريا متشابكا؛ وينجم الالتباس، بين الحكيم، عند افتتاح حرف الإستدراك: 'لكن' على صيغة خطائية تجمع بين التفرّد (هذه المرة) والتكرار (كعادتها). ومن ثم، فالتوصيف الذي يتابع حركة أنا الفعل وشخصية الأم 'يحتمل للوهلة الأولى، أن ينظر إليه مشهدا تكراريا متشابها أو مشهدا انفراديا، لكن توغله في التفاصيل الدقيقة، خاصة في نهاية المقطع، يبرز علامات خلاقية (المظهر الخارجي للطفل) ترجح أن يكون هذا المشهد محكيا تكراريا يحبل بعناصر سردية متواترة.

بناء على هذا الاشتغال المتنوع لصيغ التواتر، يظهر، بشكل عام، أن التكراري المتشابه والانفرادي يعقدان بينهما علاقة سردية خصبة؛ يتصارع ضمنها، دلاليا، النزوع إلى المطلق والانشداد إلى نسبية شروط التجربة المعيشة المستعادة.

والحال أنه يمكن أن نرصد، أيضا، هذا السعي إلى المطلق في نوعية الرؤية الزمنية العامة، حيث يتشكل النسيج الزمني الداخلي كله وفق رؤية داخلية لازمنية إلى المواضيع الخارجية؛ ويتجلى ذلك أولا، في محاولة الحكمي الانفلات من الزمن، عبر طرحه للطفولة كحظات مستمرة في المراحل

الزمنية الأخرى<sup>(1)</sup>. وتنبعث، من حين لآخر، خطابات تعليقية تحيل بشكل مباشر، على هذه الديمومة الزمنية، نذكر منها هذا المقطع:

"وفي عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحلب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني اعتنق أيضاً وهيبة وأتسم عجينة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المقهورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حياً تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحرية يتفطر مني دم نزر" (ص. 22).

ثمة لازمنية تلغي تقسيم الزمن المادي إلى الماضي والحاضر. فلئن كانت علاقة أنا بشخصي "وهيبة" و"حسنية"، قد نشأت في الطفولة، فإنها تستمر بشكلها الأولي إلى عتمة العمر، فتحدد الفضاءات الزمنية وتتداخل الذات، ويقدر الآن، في الآن ذاته، الطفل والشيخ، وتلتبس صورة "حسنية" بصورة "وهيبة" في الماضي والحاضر معاً. لذلك، تمثل اللازمية تجسيدا لمقاومة (العشق) لعناصر الزوال.

ويعتضد هذا المنحى اللازمي الإطار بتكثيف الخطابات الحلمية والاستيهامية والروى التهيئية... وهي كلها تنفلت من مادية الزمن اليومي، بحثاً عن المطلق، كما يعكس ذلك هذا الملفوظ القصير: "وكان هذا العنصر الرفيق الثقيل يحملني ويسندني في نزولي الذي لا زمن فيه" (ص. 175). هكذا... يبيّن المحكي زمينته وفق منطق زمني حكائي جديد يركز على حركات زمنية متعددة، ويحاول أن يجعل من مكون الزمن قضاء لبلورة مقصدياته الدلالية التي لا تخرج عن ثنائية المطلق/ الخلود/ الحياة والنسي/ العدم/ الموت.

### III - العلاقات النصية الداخلية

نفترض مقارنة التشابكات النصية، داخل ترايبها زعفران، تحقيق مسارين تحليليين: يستهدف الأول الربط النصي بين البنية السردية الكبرى، وبنية سردية صغرى، بينما يسعى الثاني إلى الاقتراب من شبكة العلاقات التي تحكم العبورات النصية داخل المقاطع السردية أو في ما بينها. على أن هذين المسارين يتكاملان ويتداخلان في نزوعهما إلى استجلاء انسجامية النص السردية،

(1) يبحث المحكي الشعري عن الانفلات من الزمن، من خلال إعادته الصعود إلى جذور الحياة والتاريخ والعالم. فعلى عكس الخيال العلمي، قلما يهيم المستقبل. ومن ثم، يأتي هذا العدد الكبير من النصوص التي خصصت للطفولة. طادي (1978)، المرجع السابق، ص. 85.

بناءً على علاقاته التماثلية. ويكتسب هذا المنحى إجرائيته، بشكل خاص، عند تصديده لشكل سردي يشيد أجناسيته، كما رأينا في بداية هذا الفصل، على التبلور ما بين شكل قصصي قصير (الأجزاء السردية)، وبين شكل روائي يحتضن التفرع والتعدد داخل وحدته النصية.

## 1- صيغ الانشطار المروّي:

### 1-1- صيغة الانعكاس التخيلي:

يرتبط التحديد المرجعي لمفهوم انشطار الملفوظ، بوقوع محكي صغير ازدواجاً وتكثيفاً انعكاسياً لمحكي كبير يدججه، مما يجعله محكياً استشرافياً لنهاية القصة. وإحالة أن إعادتنا بسط هذه الملاحظة، كفيلة بتنبهنا إلى عدم إمكانية استثمار مفهوم الانشطار المروّي، داخل نص سردي كترابها زعفران، وفق هذا التحديد الأصلي الذي ينبثق من النصوص السردية التقليدية؛ لأنه نص يفقد لمواصفات التحييك الملائم لمثل هذا الاشتغال الانشطاري، على اعتبار أنه، كما رأينا سابقاً، يبنى على استعادة مجموعة من اللحظات، تتوزعها الأجزاء السردية، بصفاتها محكيات شدرية. بيد أن ذلك لا يحول دون ملازمة صيغة الانعكاس التخيلي داخل ترابها زعفران، لأن لكل نص سردي، يوظف تقنية الانشطار، منطلقه الخاص في إنجاز انعكاساته، تبعاً لشكل بنائه السردى ونوعية تعاملاته الداخلية. ومن ثم، لن يتعلق الأمر بالتفاف نظري على التحديد الأصلي للانشطار؛ بل يفترض استثمار جوهره، لمقاربة ظواهر سردية تحضر في النص تكوينات انعكاسية؛ فباعتباره كما يقول دلباخ (1976) عامل عكس وتوحيد الأجزاء المشتتة، من خلال الاستعارة الجاذبة (Aimantée) <sup>(1)</sup> فإنه يتيح معالجة الانعكاس الداخلي في مظهراته المتعددة، وهكذا، يمكن أن نتعامل مع الملفوظ الموالي:

أنزلت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسألف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين اللاتي يواقعن العبد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاء من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باركاراً مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وينحسر

(1) انظر المقدمات النظرية.

الفسنان الحريري عن فخذيهما السراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العنمة الغامضة بينهما (...)  
ودر صدري بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلابا تنبح وتتغطى منهم الحريم حياء،  
والمسحورين حميرا وبغالا تعتل الأثقال وقدور بأحجار الطواحين الثقيلة بفروع من خشب الجميز  
(...) والعبيد يكدون وتنقصم ظهورهم في النوديان والمهاجر والأهوار، والجواري الرافعات  
للاعبات بالدف والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين،  
والصعايدة يحملون شوالا الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاثات على ظهورهم القوية (...)  
والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدورة البيضاء غير  
النظيفة ينحنين طول النهار بالإبرة والخيط، وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل  
روزا الشامية يفقدن عيونهن وكنت هناك والثرامواي يدهم الصبيان وتطير أشلاوهم الدامية، سيقانا  
عارية مقطوعة ورؤوسهم تندرج على حجر البازلت الأسود التغليف (...). وجلت بيدي في جميع  
الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور  
وحق الجصور والسهم المقتور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات  
واشتعل جسمي بالشوق فتقظت واشتدت وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس  
الساعة وسطح العالم للمرة الأولى بلب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكا طافيا على  
الغمر وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص (ص. 77-81).

يفتضي القبض على انعكاسية هذا الملفوظ ضبط أسس تكثيفه الاستعاري للعوالم  
التخيلية التي تبلورها الأجزاء السردية؛ وهو ما سيحيل عملية التحليل متابعة لطرق انتساج محاور  
التمائل بين النص السردية وهذا المظهر النصي الانعكاسي.

والحال أن بسط هذا الملفوظ على طوله، سيتيح إمكانية إبراز تفصيلاته النصية الحاملة  
للانعكاس داخل مسار سردي قصير، ذلك أنه يتبلور على شكل محكي شذري تمتزج في بنيته  
السردية مقومات صيغ الحلم والرحلة الذهنية: فاستعمال فعل أنزلت للدلالة على فعل الانغماس  
في عوالم ألف ليلة وليلة، هو الفعل ذاته الذي يستعمل للتأشير على الدخول في رؤى تهيئية أو  
حلمية، وتتعضد هذه العلاقة عندما يتكرر فعل "الأنزلاق" إلى هذه العوالم، بوصفها مادة حلمية: "في  
غمرات الحمى كنت قد أنزلت إلى أرض ساخنة عامرة (...). وكنت عاريا وحوالي الجواري الخود،  
أراهن وأحسن ناعمات مليقات الأجساد..." (ص. 147). بيد أن الأنزلاق إلى أرض ألف ليلة  
وليلة غير الأنزلاق إلى الحلم؛ فإذا كان هذا الأخير يتبعه فعل التيقظ (تقظت)، فالأول بتشكيل،

استعاريا، انزلاقا أبديا (لم أخرج منها حتى الآن)؛ وهو ما يدل على استمرار تفاعل أنا الفعل مع عوالم الحكايات إلى رامن التلفظ، بمعنى أن الحكايات الخارجية تمثل فضاء لعودة أنا الفعل. ومن ثم، فبقوله بعدم الخروج منها، يتيح للملفوظ الانعكاسي أن يكثف التجربة المعيشة في كليتها.

بناء على ذلك، يصهر النص السردى النص الخارجى: ألف ليلة وليلة في بنيتها السردية، اعتمادا على علاقة تناسخ خارجي جديد، فيحيل عوالمه لإحدى تكويناته النصية الداخلية. وتنتج صيرورة هذا الإدماج عن فعل قراءة ينجزها أنا الفعل للنص الخارجى، وفق مقصدية استعارية وجمالية، ليستحيل، عبر تمام مطلق مع أحداث وفضاءات الحكايات، شخصية شاهدة وفاعلة داخل النص الخارجى ذاته. والحال أن شكل هذه العلاقة التناصية ينضج شروط الانعكاسية النصية الداخلية، بفعل عملية تحويل النص الخارجى، كي يكثف النص السردى الذي يرهنه.

يمكن القول إن الملفوظ السردى، أعلاه، يعمل في ذاته علامات نصية يبنى عليها مشروعه الانعكاسى: فتقويض الحارجز الزمنية والحكاية والتخييلة الذي يفرز الانتقال الترفيهى لـأنا الفعل، يستتبع إسقاطات تخيلية متعددة على واقع النص الخارجى انطلاقا من واقع النص السردى الدامج، فتحدث بينهما انتقالات فجائية، وغير منطقية، على مستوى الشخصيات والأحداث والفضاءات. هكذا مثلا، تتجول شهرزاد في شارع فؤاد، بصفتها موهوبا استيهاميا. وتلتبس صور الصاعدة المتعبين والفتيات المقهورات في مصنع روزا الشامية، والأطفال الذين يصصرهم الترامواي، بصور العميد والمقهورين والقتلى في حكايات ألف ليلة وليلة.

بناء على شكل هذا التفاعل النصى الخارجى، يظهر أن الملفوظ الانعكاسى يستند إلى تلازم الجنس والرب، كقاعدة للاختزال وتكثيف البنية السردية الكبرى، حيث يستحيلان حقلين دلاليين تنشدا إليهما الفرعات النصية في مختلف مظهراتها. وبما أنه يتعدى الحديث، هنا، عن التثكيفية الاستشراعية التقليدية، لأسباب أشرنا إليها في بداية هذا المحور، فالصيغة التثكيفية التي يشيدها هذا الملفوظ تكتسب هذه الصفة من مستوى اختزالها لصراخ هذين الحقلين الدلاليين؛ وهو ما ينقل التحليل إلى متابعة الخيوط النصية الاستعارية التي تربط الملفوظ بالنص السردى.

يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في المحور الأول، للإحاطة بصيغ تلازم هذين الحقلين الدلاليين داخل الأجزاء السردية، حيث يتشكل الحقل الدلالي الأول (الجنس/ الشهوة) ضمن ميولات أنا الفعل العاطفية إلى نساء متعدّدات (حسنية، زيزي، رانة، نعمة، لندة، اسكندوة، إستر، كاترينا)؛ بينما يرتبط الحقل الثانى (الرب/ الألم) بكل أشكال تقويض العلاقات العاطفية



والفضاءات الحميمة، ويحضر، تحديدًا، في نهاية اللحظات التي يستعيدها أنا السارد، سواء في وسط الأجزاء السردية أو في نهايتها.

ويمكن أن نقيس حجم هذا الحضور على حساب حضور الحقل الأول، بناءً على هذا الشدرة الحوارية:

قالت له: كانت طفولتك مدللة

قال: كان الموت فيها كثيرًا (ص. 193).

واضح أن الموت لا يحيل، فقط، على النهاية الفيزيائية، إنما يشمل، استعارياً، كل المشاهد الأليمة التي يزخر بها النص السردى، وتشكل سياقاً نصياً يحصر مشاهد الحياة بصيغها المختلفة؛ وهو ما تكشفه ملفوظات جديدة، خاصة تلك التي تختتم بها الأجزاء السردية. ويمكن أن ننطلق من الملفوظ الموالي، بصفته بؤرة نصية، يعيد النص السردى إنتاجها على نحو يزكي الملفوظ السابق ملفوظاً إنعكاسياً:

على هذه الحافة الهشة القلقة، بين الحياة والعدم، وطني الذي لا أعرف كيف استقر إليه.

أنظر إلى البحر وأفق الغامض، أعرف أنه لا شيء وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له. وكأنني أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة ولا وصول.

مياه كثيرة لا تغرق عشقي، والسيول لا تفرقه. صخرة ناعمة الحنايا أنت في قلب الطوفان، سفوحها ناعمة خضرة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبلسان، ترابها زعفران، خصب وحي، ترف عليها حمامة سوداء جناحها مبسوطتان حتى النهاية، لا تكف رفرقتها في قلبي' (ص. 126).

يظهر أن اللعبة الاستعارية، في هذا الملفوظ، تشبك علامات نصية متعددة للإحالة على التجربة المعيشة لأنا الفعل، فهي تكشفها عن موقعه، تستعير صورة الصخرة وسط الموج، لتقريب وضعه الاعتباري في خضم صراع الحياة مع العدم، بصفتها محوري الدلالة العميقة في النص السردى.

الحال أن هذا الاستبدال الاستعاري يأخذ بعداً جديداً، عندما يؤدي بروز الوحدة اللغوية 'عشقي' إلى تكثيف تداخل العلامات النصية، حيث تغدو الصخرة، في مقاومتها للغرق، استعارة على مقاومة العشق (الحياة) لأسباب الموت (العدم). غير أن صمت 'أنا' عن تحديد موضوع عشقه، يفتح المجال لتأويلات متعددة، خاصة أن ضمير 'أنت' لا يحيل إلا على صفات المعشوق، عبر بديله

الاستعارى: الصخرة. ومن ثم، يتساق تغفيل مرجعية هذا الضمير، مع نزوع النص السردي إلى المزج بين مواضيع العشق المتعددة. ولعل ضبط هذه العلاقة، أساساً، في الوحدة اللغوية ثرابها زعفران، باعتبارها، أيضاً، عنوان النص السردي، يكتف، بشكل عام، علاقات أنا الفعل بمواضيع رغبته: فالقول بأن تراب الصخرة زعفران يستتبع، بناء على الماثلة السابقة، القول بأن تراب الحياة (الماضي المستعاد) زعفران: لذلك، يستعيد التعارض الدلالي لمحوري هذا التلازم تعارض التلازم السابق بين صور الموت وصور الحياة.

والحال أن العلاقة الاستعارية الأخيرة في هذا الملفوظ، تعيد تثبيت تربص الموت (الحمامة السوداء) بالخصوبة والحياة، فتشكل صورة نووية تتواتر باستمرار، وفق مظهرات نصية متعددة، داخل الأجزاء السردية الأخرى. ويمكن أن ندرج بعض خطابات أنا السارد التي تفرز تنويعات نصية لهذه الصورة النووية:

ج (جزء): 1: "وكننت أحوط عليها بدراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة ينقطر مني دم نزر" (ص. 22).

ج: 2: "وثنقض علي نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي منقارها الطويل الجراح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهي تنظر إلي بعينين فيهما حكم علي بالقتل" (ص. 40).

ج: 3: "وعرفت أنني ساحبها، في آخر العمر، حبا كأنه الموت، وأن قلبي هو ساحة بحرها اللجي الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها" (ص. 59).

ج: 5: "وأعرف أن الظلال السوداء عندئذ، سوف ترفرف علي، وتسقط، من السماء الخاوية" (ص. 102).

ج: 7: "والهواء الملحي يملأ صدره، والعالم منفي وكأنه غير موجود. أحس طعنة من سن حادة، مدفونة في جنبه..." (ص. 151).

ج: 8: "قال: وعرفت أنه سيكون ما لا بد أن يكون، وأني في الزمن الثاني، سوف أمتنع أن أنهل من جنى العناقيد، لأن العنب قد نضج.

سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من العناقيد" (ص. 177).

ج: 9: "وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولي وتصعد بي، في زرقعة السماء الصحو الناعمة، محترقا من غير انتهاء" (ص. 202).

يلاحظ أن هذه التكوينات الاستعارية؛ تندرج ضمن بنى نمعية تختتم الأجزاء السردية، فتشكل صورا متماثلة، تفضي إليها محكيات صفوى تتنوع مواضيعها. ويتضح أن هذه الصور تنحو إلى تكثيف الدلالة العميقة التي حاولت المحكيات الصفوى أن تبلورها، كعلاقات عشق متعددة تتقوض باستمرار، أي أن الرغبة في المطلق والخلود التي تصطدم بعوامل النسبي، تتجسد نصيا في صراع الحقلين الدلالين للجنس والرعب.

والحال أن إعادة قراءة الملفوظ (الانعكاسي) السابق على ضوء هذه النتائج، تبرز أن يحقق انعكاسيته من خلال تكثيفه للمطلق الذي تبحث عنه أنا الفعل في علاقات عشق متعددة؛ وهو ما يتأكد في موقع نصي آخر: "وأن هذه الجنية هي بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذي طالما التقى فيه المحبون خفية وعرفوا - كما عرفت - من فنون العشق ما لم يعرفه من قبل بشر" (ص. 200).

من ثم، لم يكن فيه منطوق ترائب الحقلين الدلالين تلقائيا، بل يخضع لمقصدية جمالية ودلالية تحرص على أن تشكل نهايته، عكس نهايات الأجزاء الأخرى (التكوينات الاستعارية)، تثبيتا لانتصار أشكال الحياة على أشكال الموت؛ ذلك أنها نهاية تقدم فضاء إيروثيقيا يحيل على تحقيق المطلق، وتراجع مظاهر الحرمان ومرجعيات التسلط والرعب. ولا شك أن إشارتها كذلك إلى صورة الطفو على "الغمر" تشتبك، دلاليا، مع الصورة النووية للصخرة وسط الموج، فتعكس مقاومتها الأبدية لمحاولة الاستحواذ عليها. وتتعضد، هذه العلاقة بين الصورتين، من خلال تهيهيهما لعلاقة تشابك نصي أكبر؛ إذ إن توظيف الوحدة النصية: "ترايبها زعفران" للإحالة على دلالة الصخرة (الخصب/ الحياة)، هو، في الآن ذاته، توجيه دلالي للضمير الغفل في عنوان النص السردى: "ترايبها زعفران"، وتناص مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة التي وظفت الوحدة النصية ذاتها، في خضم وصف جزيرة وسط البحر<sup>(1)</sup>.

بناء على ذلك، يتضح أن النص السردى يؤسس انعكاسيته التخيلية على شبكة من العلاقات الاستعارية؛ مما يجعل مقارنة مستوى انعكاسه داخل الملفوظ المنطلق، تقتضي عملية ذهاب وإياب بينهما: فالبحث عن محاور الانعكاس يتخذ مسارا تحليليا ينطلق من التفاعل النصي الخارجي

(1) ينهنا إلى هذه العلاقة محمد براءة (1996) بقوله: "وليس مجرد صدفة أن يختار الكاتب عنوان مجموعته من قصة حاسب كريم الدين (الليلة 483) التي يرد فيها وصف بلوقيا للجزيرة التي تسكنها ملكة الحيات... وساح فيها فرأها جزيرة عظيمة ترايبها الزعفران وحسابها من الباقوت والمعادن الفاخرة، وسياجها الياسمين".  
أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص. 126.

بين النص السردي ونص الف ليلة وليلة، ثم يحاول أن يضبط الانجذابات الاستعارية التي يمارسها الملفوظ الانعكاسي، الذي ينشئ من هذا التفاعل، على الحكيمات الصغرى؛ وبذلك، يقضي إلى تأسيس انعكاسية داخلية لا تكشف، فقط، مسار البحث عن المطلق، بل هي عامل تجميع التشتت والتناثر النصيين ضمن ثنائية الخلود والعدم.

## 1-2- صيغة انعكاس التلفظ:

تقتضي معالجة هذا النوع الانشطاري ضبط العلاقة الانعكاسية بين المحكي والملفوظ الذي يعكس (Mirer) من خلاله، تجربة تكونه الخاص. ولأنها، مبدئياً، علاقة تلفظية، فهي تميل على تحقيق نشاط منتج نصي داخلي تكثيفاً لنشاط ترهين السارد الأول، بصفته ممثلاً للمؤلف الضمني في إنتاج العمل السردى.

الواقع أن تشكل الانعكاس التلفظي في محكي ترابها زعفران يخضع، كما الانعكاس التخيلي، لخصوصياته الترمينية والميكانيكية: فواضح أن جزءاً سردياً يحتضنه ضمن سياق تلفظي خاص، إنما يفترض فيه أن يلتقط نشاط السارد في كل الأجزاء السردية. ومن ثم، تغدو المقاربة عملية تحليل مركبة تمزج بين ضبط الانعكاس وكشف طريقة تخصيص اشتغاله داخل النص السردى. ويظهر أن الملفوظ الموالي يضطلع بهذا الدور الانعكاسي، نظراً للتماثلات التي ينسجها بين شخصيته وترهين السارد الأول:

نُفرتي تجلس على منصة عالية بدرجتين عن الأرض، وبجانبا أصص زرع بنفسجي وحشي مهتدل تحت ستارة ثقيلة زرقاء عليها رسم أعواد اللوتس القائمة الطويلة تنتهي بازدهار مقوس تخطيطي الزخرفة. تاجها الأزرق المقطوع السطح معقود بشريط مذهب التطريز، وكأنها تنظر إلى ما وراء الصورة، وجهها صارم ودقيق فيه شبه ابتسامة، وصدرها عار تماماً لا يغطيه إلا عقد عريض متعدد الحلقات بالأزرق والأصفر وئديها صغيران وقائمان في دورانها ليونة متماسكة مخروطة، وينسدل على فخذيها ثوبها الحريري الأبيض اللدن الطيات. أمامها، من بعيد وإلى تحت، المثال يضع اللمسات الأخيرة في تماثلها، جالسا على كرسي غير ظهر وإحدى ركبتيه مثبنة، نصف جسمه العلوي عار خشن الأضلاع وشعره جعد مربوط بعصابة رفيعة من القماش الأبيض، ويلف على حقويه إزارا معقودا بحزام قماش أحمر، لا يصل إلى ركبتيه العاريتين. وهو يرفع إليها عينين

عابدين. وبجانبه قصاع الألوان الصغيرة وفرش التلوين، والقادم والإزميل والمساطر والإبر الطويلة وسائر عدة مهتة' (ص. 87-88).

بناء على حصيلة تحليل مكون الوصف في المحور الأول، يتحول توصيف صورة: نُفرتيتي والمثال، من خلال اعتماد بنية فعلية متحركة، إلى ملفوظ حكاثي. ويتجلى ذلك، بشكل خاص، في متابعة حركات المثال، كأنها تنبثق من مشهد متحرك (يضع اللمسات، يرفع إليها عينين عابدين...)؛ وهو ما يسفر عن عملية تخطيط تحقق فني، يخلد من خلاله المثال/ الفنان علاقته بنفرتيتي. ولأن هذا التحقق يرتبط بإحجاز نشاط النحت، فهو يتطلب عملية تحويل مادة خام (الحجر) إلى تشكيل فني (نسخة) للمرأة المعبودة. والحال أن المثال يحقق تمثليته (Représentativité) من خلال تفصيل نشاطه على نشاط السارد؛ وهي صيغة تلفظية انعكاسية ترتبط درجة التماثل بينهما بشكل إعادة السارد الأول قياس حركته بمركبة بديله: المثال، مما يقتضي القبض على التظاهرات التلفظية التي يكتنفها المنتج البديل ضمن ممارسته الفنية. ويمكن أن نستند في البدء إلى هذين الملفوظين:

1. 'ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ ليس هذا كله معروفا ومأثورا، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك المثير للسخرية قليلا، على ما ياد واندثر؟' (ص. 96).

2. 'قال: لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجه بهذا الشكل. أطلال الطفولة والصبا والشباب التي تقوضت، زمازالت رسومها مائلة، عبر دراسة بعد، وأنقاض القلب الذي دمته أمجاد معاشقه ولكن أعمدته قائمة لا تريد أن تنقض ولا تريد أن تنقضي' (ص. 127-128).

يمثل هذان الخطبان التعليقيان ميثا-تلفظا استعاريا يحيل على نشاط السارد الأول الذي يستعيد الفضاضات الزمنية الماضية (الطفولة الصبا والشباب). ويظهر أن النسيج العلائقي الذي يشبكه بنشاط المثال، ينبثق، أساسا، من جوهر اشتغالهما ضمن فضاء الفن، ذلك أن أنا السارد ومثله المثال يمارسان معا، رغم تباين الأساليب ومادة الإشتغال، عملا فنيا، وتغدو 'الأنقاض' عند الأول بمثابة المادة الخام عند الثاني؛ وهو تماثل استعاري يتعضد بتمائل نوعية الاحساس الذي يربط كليهما بموضوع اشتغاله، حيث يمكن أن نقرأ في عيني المثال العابدين 'توجع وبكاء أنا السارد؛ مما يجعل ألم الخلق الفني محور تماثل آخر بين النحت والكتابة. والحال أن إعادة تفصيل هذه التقاطعات

الرئيسية تقتضي من التحليل أن يصادي بين تحويل الكتابة للتجربة المعيشة (واقعية أو متخيلة) إلى نص سردي، وبين تحويل النحت للمادة الخام إلى عمل فني (تمثال فئرتيقي). ولعل عنوان الحكيم ترابها زعفران يشكل منطلقا للكشف عن هذا التصادي، حيث إنه يكثف، استعاريا، سمات تحويل الشيء إلى نقيضه قصد تخليد مرجعيته: فالتراب يغدو في هذا السياق استعارة على وضعية بدئية (مادة خام) تستلزم جهدا في الكتابة (النحت) لتحويلها إلى وضعية نهائية، يستعار عليها بالزعفران. على أن هذا التحويل الواضح عند المثال الذي يطوع الحجر ليحيله عملا فنيا، يغدو تحويلا معقدا عند أنا السارد، لأنه يخضع لإرغامات المادة المحولة وطبيعة الوسائط الفنية.

يكشف الزعفران، بدلالته على التوهج والحياة، عن نزوع السارد، كما المثال، إلى تأييد اللحظات الماضية، حيث تشكل له الكتابة بعثا للمندثر والمتقضي سعيا إلى المطلق. وهنا، يمكن ملاحظة أن أنا السارد يستعير، من الشاعر القديم، وقفته الفنية على الأطلال، ويستثمر كثافتها الرمزية، في صياغة قضيته التلفظية، إذ لا يكتسب الطلل قيمته لديه إلا بكونه منظومة من التذكريات والأيحاءات والصور؛ وهي منظومة تعالجها الكتابة ضمن نص سردي يحرص على ديمومتها، كما رأينا ضمن محور الزمن.

من جهة أخرى، تتيح علاقة العشق التي تربط المثال "فئرتيقي" إمكانية توسيع دائرة الانعكاس التلفظي؛ ذلك أن المتوالية السردية: "يرفع إليها عينيّين عابدين؛ تعكس بتبريرها لنشاط النحت، حوافز العشق التي تحرك أنا السارد صوب استعادة علاقاته المتعددة بالنساء والفضاءات القديمة، ويتقوى هذا المظهر التمثيلي بنزوع أنا السارد كذلك، إلى التعالي بمواضيع عشقه، إسوة بأسطورية فئرتيقي، حيث إن النص السردى يعج بمناجاة عديدة تأسطر المرأة المعشوقة، نذكر منها ما يلي:

- أينما توليت، في الغمض وفي الصحو، وكلّك مشتهاء، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك

(ص. 150).

- أكمة موروقة بالأشعار ومزهرة بورد البريار.

الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون' (ص. 176-177).

بناء على ذلك، لا يقتصر البديل الاستعاري، المثال على تكثيف النشاط التلفظي، بل يكثف ذاتيته أيضا، بمعنى أن صدور ممارسته الفنية عن تجربة العشق تكثف تجربة أنا السارد بشكل عام.

مكذا.. يظهر أن العناصر الانشطارية التلفظية والتخييلية، ليست معطى نصيا جاهزا، بل يستدعي الكشف عنها استقراء سياقات تلفظية عديدة؛ حيث إن المجدال خيوط التماثل النصي، عبر الانعكاس، يرنهن إلى اللمة التشظي، سواء على مستوى المضمون أو الشكل، حول رحمن نصيين يكثفان النشاط التلفظي وتحليلات الدلالة.

## 2- العبورات النصية:

سنحاول، ضمن هذا المحور الفرعي، معاينة مسالك نصية أخرى يعتمد عليها محكي ترايبها زعفران، لتحقيق ثنائياته الداخلية. ومنسند في إنجاز ذلك، على مفاهيم إجرائية، سبق لفصل المقدمات النظرية أن تناول تحديداتها عند جان ريكاردو (1973)، ويتعلق الأمر بعمليات تناظر صغرى أو كبرى تفرع السرد إلى متواليات متعددة.

### 2-1- العمليات التناظرية الصغرى (الثنائيات).

يتيح متابعة هذه العمليات النصية ضبط التفرعات السردية بالفعل (Actuel) أو بالقوة (Virtual) من خلال عبور التكرار وعبور الترادف التقريبي؛ وهما عبوران بسيطان، يصعب حصرهما، نظرا لكثافة اشتغالهما. على أن المقاربة ستتوقف عند بعض مظاهرها، بناء على تجسيدهما لإشتغال التناظر العام، ضمن هذا المستوى.

#### 2-1-1- التناظر التكراري:

لا شك أن التفرع النصي عبر لفظي الأبيض والأسود، يعتبر من أبرز عمليات العبور الصغرى، لأنه يناظر عددا كبيرا من المتواليات السردية رغم تباين مواضعها. ويمكن أن ننطلق من هذه المتوالية: «الطائر الأبيض الرؤوم يطبق علي يمناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حنانه قاتل و لا غنى لي عنه» (ص. 89). بصفتها قياسا، نقيس عليه المتواليات الأخرى. ويظهر أنها تنبني على تعارض دلالي، سيحصر مسار العبور بين متواليات يحمل ضمنها اللون الأبيض قيمة وجدانية إيجابية (الرؤوم، حنان) ومتواليات يحمل ضمنها اللون الأسود قيمة سلبية (قاتل). ولعل هذه الثنائية تعيد إنتاج ثنائية الإضاءة والتعميم التي تحكم منطق إنتاج المادة الحكائية، حيث رأينا في المحور

الأول أن علاقات العشق المتعددة (الإشياء) تتعرض للتقويض باستمرار، بسبب تدخل قوى تعتمدية خارجية.

بناء على ذلك، سنركز، أساسا، على متواليات ترتبط في ما بينها عبر العبور بالقوة. لأنها ستتمكن من تحقيق عبور نصي بين الأجزاء السردية.

بالنسبة للون الأبيض، يمكن القول إن هذه العتبة النصية، تقيم مساره استعاريا: هي وجد وققدان بالمدينة، البيضاء - الزرقاء التي نسجها القلب" (ص.5). وهنا، يبرز أن اللون الأزرق، كما اللون الأبيض، يحمل قيمة إيجابية:

- 1- "أحتفظ فيها بكنوز طفولتي. عظمة كعب بيضاء..." (ص.13).
- 2- "أعرف لي بمفرقته الطويلة البيضاء من قلب القدرة" (ص.24).
- 3- "وأنا أنظر إلى عنقايد البلح الأخضر المدور تقريبا بغضارته الكثيفة تحت السعف العريض وهو يهتز بأطرافه الشوكية المستنة على زوقة السماء التي تكاد تكون بيضاء (ص.42)/ "ترندي ألباوية" القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها" (ص.50).
- 4- "خلعت له قميصها الحريري الأبيض" (ص.74).
- 5- "زرقاء الحلم الدائكة هي لون العالم" (ص.88)/ "بييض جسد الطحلب شيئا فشيئا فإذا هو غص وناعم" (ص.100).
- 6- "داير السرير الأبيض المخوم/" لبنة الجاز (...) شعلتها البيضاء مديئة" (ص.103).
- 7- "مصابيح النور، عنقايد خماسية من حبات كبيرة بيضاء لدنة النور" (ص.131).
- 8- "كانت تلبس فستانا حريريا، أبيض" (ص.153)/ "فيها شموع موقدة تحت أيقونة العذراء، بثوبها الأزرق" (ص.170).
- 9- "هبت نفحات غريبة باهتة الخلاوة، كأنما لم تكن هناك من قبل، من أزهار كبيرة بيضاء عروقتها طرية وقوية تبتل في الماء الصافي الذي ثبت كأنه جامد وشفاف، في "فازة" زرقاء رقيقة الزجاج" (ص.184).

أما اللون الأسود، فلا يمكن اختزال تكراره الكثيف في النص في دلالة واحدة، لذلك سنقتصر على المتواليات التي تتعارض في تفرعها مع متواليات اللون الأبيض-الأزرق. ويظهر أن هذه المتوالية: الحلم لم ينطق. اسودت شفاته" (ص.89)، تراكب أيضا، في تناقضها مع المتوالية



السابقة (زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم)، ثنائية الأسود-الصمت، مما يجعلها قياساً لحصر العبور النصي بين متواليات عديدة:

- 1- 'وأنا أسمع قرقرات البازلت السوداء. وكانت حسنية مرمية تحت سنانك الخيل الحديدية التي نطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض، صلبتين وينسكب منهما حنان صامت لا أريده' (ص.21).
- 2- 'أنا أعلق شارة معدنية سوداء مكتوباً عليها الجلاء (ص.32)/ 'وعربات الكارو الطويلة واقفة تحت الجدران المصمتة الخشنة' (ص.34).
- 3- 'صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الإستدارة' (ص.49)/ 'عتمة المغيب، وإيقاعات العود لها رنين شجي وجوف ومتلاحق الرعشات، وقد صمت أفندي' (ص.53).
- 4- 'وكان البيت صامتا تماما ومظلماً' (ص.72)/ 'وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل روزا يفقدن عيونهن' (ص.79).
- 5- 'صدر الطفل ممتلئ بدقات قلبه العالية، وهو يرى على الشجرة وبين الورق المتراكب في الظل والنور، سرباً من الطيور السوداء، طويلة الجسم، كثيرة بلا عدد، واقفة، صامتة' (ص.84).
- 6- 'جالسات بصمت وانكسار (ص.116)/ 'حامة سوداء جناحها مبسوطتان حتى النهاية' (ص.126).
- 7- 'لكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدققتين بأثار نذبة خائرة سوداء' (ص.132)/ 'وحشة النور الخافت بعد جلجلة الصرخة، خاوية وصامتة' (ص.135).
- 8- 'صفائح مياه صدئة، وطسوت سوداء' (ص.153)/ 'وهدير محرك الطائرة بغيد وعال ولكنه مسموع بين انبثاقات الطلقات من المدافع المضادة للطائرة، في الصمت الذي يجعل المدينة أكثر شفافية واتساعاً' (ص.165).
- 9- 'والحجر في حيطانه أسود ومضلع وكثيف، وأمامه الشجر الذي نهتز أصانته الثقيلة. والحمام الذي كان يهدل ويشقشق بشدوه المكتوم الرتيب طول النهار. قد صمت أخيراً' (ص.191).

يظهر، إذن، أن هذه السلسلة من المتواليات الحاملة للتكرار، لا تنفلت، بدورها، من تناقض القيم الدلالية التي يبنى عليها الحكيم، حيث إنها تعيد تثبيت ثنائية الرحم النصي (الحياة، البهجة/ الرعب، الألم) الذي تنشُد إليه التشكلات الدلالية للمضامين على اختلافها وتنوعها.

## 2-1-2- الترادف التقريبي:

يساهم هذا التناظر الصغير في معارضة تشظية النص من خلال خلقه انزلاقات (Glissements) نصية تعيد تجميع مجموعات سردية متناثرة. ويمكن أن نعتبر جسد المرأة من أهم المحاور التماثلية لهذا النمط من العبور، لأن إسقاط صفاته وتفاصيله العضوية على عناصر المحيط الخارجي، يفرز حضوراً كثيفاً لمتواليات سردية تتفرع من خلاله. والحال أن مبرر هذا العبور نجده في صوت مباشر يشي بالاسقاط المؤنسن (المؤنث) لمواضيع الرؤية، ويولد دلالتها: أينما توليت، في الغمض وفي الصحو، وكذلك مشتهة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك (ص. 150).

فهذه المرأة الكلية الحضور، تتجسد في عناصر خارجية متعددة؛ وهو ما سنبرزه من خلال هذه النماذج التي تربط الأجزاء النصية عبر العلمية التناظرية:

- 1- كانت لبة الجاز ثمة خمسة معلقة بالخائط وفثيلتها منخفضة، من وراء بطن زجاجتها الرشيقة (ص. 18).
- 2- أنفستحت أمامي رجة معتمة عالية السقف، وفيها أعمدة مبنية من الحجر الخشن العاري، مربعة الأضلاع، وعلى الحائط شلالات الخيش المكتنزة بالسهم (ص. 25).
- 3- وكنت أحب أن ألعب تحت النخل العجوز العني الخشن الخراشيف، بين الكبابين الخشبية التناثرة من غير نظام، وأن أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدور تقريبا بغضارته الكثيفة (ص. 42).
- 4- ظلت ممسكا بالصرة الصغيرة اللينة الجسم (ص. 71).
- 5- والصاعدة يقرقرون في النراجيل التي يغرغر الماء في بطونها المدورة (ص. 95).
- 6- تكتاير السنة النار الصغيرة ونحن ننفخ عليها، حتى تنفد حبات الفحم وتسطع ويتحول جسمها الهش إلى جمرات متوهجة الحمرة (ص. 108).
- 7- الشاطئ طويل هش مشدود، ملقى بين الفراغ والماء، خصر هضيم ضامر مسحوب (ص. 125).
- 8- الفراغ الشاسع في ميدان المنشية، ومبانيه الشاهقة بأعمدتها المدورة الرخامية الشكل، ونخيله السلطاني العالي يجذوعه البيضاء الرشيقة الناعمة (ص. 127).
- 9- تفاجئني، كل مرة، تكعية العنب التي تغطي السطح كله، مودقة، ومظلة ولبيلة الأنفاس (ص. 154).

10- وتعطيه ليأكل البرقوق المسكر المجفف الذي يستطيعه بلذة، يستمرئ جسمه اللين المتفغن،  
الحمر، الملتف على نواته الصلبة (ص. 181).

يتضح أن صفات: الرشاقة، الإكتناز، الغضارة، الليونة، المشاشة، الضمور، الاستدارة،  
النعومة، الغضاضة... تحيل كلها على أنوثة المرأة، ولم تكن لتتحقق "معابر" نصية لو لم يسندها النص،  
أيضا، إلى المرأة في عدد ضخم من المتواليات السردية. ومن ثم، فهذا الترادف التقريبي يساهم في  
توسيع الحقل الدلالي، لموضوعه أجنس، ويظهر الميولات العاطفية للذات المتلفظة.

## 2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات):

تحدث العبروات النصية، ضمن هذا المستوى، بين متواليات سردية بتغاير بعضها على  
بعض، عند إحالتها على معطى نصي مشترك. ونسمى من إثارتهما، إلى الكشف عن مظهر آخر  
لصيف "التمائل" داخل النص؛ ذلك أننا سنحاول ملامسة مبدأ آخر لتوليد الدلالة، من خلال ضبط  
منطق تحويل العناصر التخيلية لدورها داخل تشكيلات نصية مختلفة<sup>(1)</sup>. ويمكن أن نتوقف عند هذا  
النموذج الذي يراكم ثلاث مستويات من التغاير (Variation)، تبعا لتغيير دور موضوعة الدم  
لسياق اشتغالها.

في المستوى الأول، تشكل المتغايرة الأولى من مجموعة من المتواليات التي يلعب فيها الدم  
دور الإحالة على الموت، سواء ضمن المحكي الإيهامي أو المحكي الواقعي:

1- "وكنّت أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يثفطر مني دم نزر"  
(ص. 22)/ "ولكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدققتين بأثار ندبة  
غائرة سوداء" (ص. 132)/ "سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من  
العناقيد" (ص. 177).

"كانت مغطاة بملاء بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء..." (ص. 57)/ "وأخرج  
الناس ما بقي من الولد وحملوه إلى الوصييف والدم يسقط منه في خيط متصل مهتز"

(1) انظر ديكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 112.

(ص.141)/ "الجسم يهتز على الأرض، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل  
محمّر الرغوة" (ص.192).

في المستوى الثاني، تتبلور المتغايرة الثانية، متعارضة مع المتغايرة الأولى، على اعتبار أن الدم،  
يغدو علامة على الحقل الدلالي "الجنس":

2- "وأحس بين ساقيه بالتوتر الصلب يفضحه نتوء الجلالية. وتضرج وجهه بالدم" (ص.98)/  
"تراوح سوادها المشغول بين خرومها الدقيقة مع يياض الجسد المتتري المتقلب الذي يحضن  
انهاق الصلابة الجياشة بالدم والمتعة المحبوسة" (ص.100)./ "وكن ضاوعات وشرسات  
ومطاوعات ونوافر وحائرات وهائيات في غسق حمير يسيل كأنه يترك عليهن زيدا داكنا  
ينسرب رقرقا برغوة دائبة على اللحم الأثوي المبتل الحمي بحياة غريبة أجنبية لكنها حميمة  
وثيقة القربى، في داخلي، وكان الدم يضرب في جسمي ويدور جافشا ومتقلبا في كل  
جوارحي" (ص.147).

وفي المستوى الثالث، تتشكل متغايرة أخرى من متواليات سردية، تقدم أنا الفعل في وضعية  
"حرج" (خجل، غضب، خوف):

3- "كانت حسنية، في الأول، تومئ لي برأسها، على سبيل التحية، فأجري أصعد السلام  
ووجهي أحس محملا بالدم لا أعرف إن كنت قد رددت عليها التحية أم هربت" (ص.12)./  
"وأحسست الدم يملأ وجهي ويطن في أذني ولكنني قررت أن هذه التحية ليس فيها ما يضير  
بكرامي" (ص.36)./ "وتحتضنه [الأم] إليها فيغمض عينيه ويدفن رأسه في صدرها الفني لا  
يكاد يحتمل دق الدم في صدره" (ص.84).

يكشف التباين بين المتواليات السردية، أن النص يخضع، في هذا المستوى، لعملية توليد  
سياقات دلالية متباعدة، حيث إن العلامة النصية "الدم" تستبدل أدوارها على سبيل التناقض أو  
الاختلاف: فإذا كانت المتغايرتان الأولى والثانية تحيلان على حقلين دلاليين متناقضين، فالمتغايرة  
الثالثة تجانب هذا الصراع الرئيسي، وتحفر لذاتها مسلكا ثالثا يدعم، عبر التوازي، علائق التماثل  
داخل النص. ومن ثم، فهذه العبارات تؤدي إلى جانب العبارات النصية الصغرى، دور إعادة للممة  
أجزاء النص، وشدها إلى الرحم النصي الذي يتمثل في الثنائية المركزية: الوجود/ الحياة/ الشهوة ≠

العدم/ الموت/ الرعب؛ مما يجعل العمليات التناظرية تتساق مع اشتغال لعبة الانعكاسات عند معارضة نزوع النص إلى التشطي.

### خلاصة :

نستنتج، من خلال هذه المحاور، أن محكي ترايبها زعفران يكتسب رهاناته التحديثية باختياره شكل تشظية البنية السردية، واستبدال ضمائر ترهين السارد، وخرق السياقات التلفظية، وتشقيف اللغة السردية، وتضفيرها بالمعجم الشفهي، وكذا تنويع صيغ الخطاب وتداخلها إلى حدود الالتباس أحيانا. بينما تنتظم عناصره الحكائية ضمن منحى زمني يتميز بتشظية مستوى المحكي الأول، وتقويض التسلسل الزمني الكرونولوجي، باستبدال الحركات الزمنية الإيقاعية، وكذا التواترات لوظائفها التقليدية، دون إغفال أن مظهراته الخطابية، لمحكمها، أيضا، المرجعية الزمنية للتجربة المستعادة. والحال أن هذه المكونات النصية ينشد بعضها إلى بعض، من خلال التماثلات النصية التي تبلورها الانعكاسات الداخلية، وعمليات العبور النصية؛ وهو ما يعيد تجميع الأجزاء المتناثرة، وخلق الانسجام بينها. ومن ثم، يتشيد المحكي على تفاعل الواقعي والشعري والأسطوري والإيهامي، وفق تقنيات خطابية، سارت بالكتابة بعيدا على مسار التجريب والتحديث.

## الفصل الرابع

### مستويات التجريب في رواية

### مجمع الأسرار لإلياس خوري

#### I - الإختيارات السردية العامة

تسعى المقاربة هنا، كدأبها في المحور الأول من كل فصل تحليلي، إلى معالجة طرق إنتاج الخطاب السرد في رواية مجمع الأسرار<sup>(1)</sup>، حيث سنتكبد على كشف ثملات التجديد في الكتابة السردية، على مستوى المنظور السردى، وصيغ توليد المادة الحكائية، والسجلات السردية واللغوية المتنوعة.

##### 1- أشكال تخطيط البنيات السردية:

##### 1-1- التعاقدات السردية:

تتيح النمذجة التي وضعها لتفلى (J.Lintvelt) (1981)<sup>(2)</sup> للترهينات السردية إمكانية إعادة موضعة النص السردى داخل الشبكة التواصلية، ما بين عملية إنتاجه وعملية تلقيه، فالمؤلف الضمني الذي يمثل المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، يتمظهر على ساحة النص، عبر مجموعة من الميئا-خطابات التي تخلق تعاقدات مع المتلقي، وتعيد موضعيته داخل السياقات التلفظية. أما السارد فيتميز عن المؤلف الضمني داخل هذه الشبكة، بكونه الترهين الذي يضطلع بدور السرد؛ وتبعاً لذلك، يتشكل خيط دقيق يفصل بين المهمتين. غير أن تأكيد لتفلى على عدم إمكانية تدخل المؤلف الضمني، بشكل ظاهر ومباشر، في عمله السردى، يجعل السارد باستمرار نائباً عنه، فيحمل عنه مسؤولية الإنتاج والتقييم والتأويل.

(1) إلياس خوري (1994)، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.

(2) انظر المقدمات النظرية في الفصل الأول

بناءً على ذلك، سيراتاد التحليل بؤراً نصية، يستهدف من خلالها استكشاف حركية السارد في تشكيل مواقعه على ضوء الوعي الجديد بالكتابة السردية. وسيحرص على أن تعكس هذه البؤر الممكنات السردية التي يعمد السارد إلى توظيفها لتفادي المنظور السردى التقليدي:

"والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.9).

يمكن أن ننطلق من هذا الملفوظ القصير صوب تحمس خطوات ترهين السارد أشكال حضوره. ذلك أن بؤريته تكشف في آن واحد، عن نوعية الرؤية السردية المؤطرة للنص السردى وعن طبيعة المادة الحكائية، وتحدد العلاقة بالمتلقي.

يتموقع السارد على مسافة زمنية من حكاية، ليس أحد أبطالها أو مشاركا كمراقب أو شاهد لتفاصيلها. وبذلك، يشكل في تحديدات جونيت (1972) ترهينا متباينا وخارج-حكايا<sup>(1)</sup>، إنما يعلن، هنا، عن انغلاق الحكاية، بعد أن جرد الانسحاب المتوالي، في شكل الموت المادي أو بدائله، لأبطالها، فيحول أفق انتظار المتلقي (الناس) إلى مناطق سرها الغامض. وبذلك، يتبدى المنظور السردى العام، كمنظور كلي المعرفة سيتيح لترهين السارد أن ينجز وظيفته، ويستجيب لأحقية المتلقي في معرفة السر؛ لكنه منظور لن يتيح له أن يقود لعبته السردية من موقع التجديد والخرق، مما سيجعله يعمد إلى إنتاج ملفوظات سردية تعيد تنظيم علاقاته بالمتلقي، وتضع تصميما يفكك المفهوم التقليدي لوظيفة السارد. ومن بينها هذا الملفوظ:

"السر هو الشيء ونقيضه المخفي والمعلن، فهو لا يكون مخفيا على البعض إلا لأنه معلن للبعض، ولا يتحول إلى سر إلا حين يخفي البعض، عندها لا يعود السر سرا. بل يتحول إلى لغز. واللغز في حاجة الى حل" (ص.10).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يطرح إشكالا عاما حول الرؤية السردية، ذلك أنه يحدد المواقع الممكنة على محيط دائرة الأسرار، باعتبارها موضوعا للبحث والتقصي السرديين. ويفترض في السارد الأول أن يشكل موقعه التثري ضمن الشروط التي تحكم ملابسات الكشف عن السر، دون أن يتأثر بالمعرفة السردية الكلية. والحال أن تراتبية تشكيل الخطاب داخل هذا الملفوظ، تخضع لرغبة نزوح السارد خارج الموقعين النقيضين (المخفي والمعلن)، حيث ينهج، على نحو متدرج، أسلوب قلب التصور التقليدي للعملية السردية: ففي البدء يظهر أنه سيستفيد من تناقض كلمة سر،

(1) انظر المقدمات النظرية.

عبر انتمائه إلى الترهينات السردية التي تطلع على السر، مما سيُتيح له تبرير شروعه في السرد. غير أن هذا الموقع، رغم تلقائيته ومنطقه، لا ينفي تماماً المعرفة الكلية عن السارد. لذلك، عليه أن يستبدل هذا الموقع، لا بانتقاله إلى الطرف الآخر فقط، إنما باشتراط تشكيل الحكاية بتحول موضوعها إلى لغز، فيستحيل داخل هذه الوضعية التلفظية مبعثاً خارجياً لا يتمتع بامتيازات معرفية. وسيوظف وسائط جديدة قصد إفراز المحكي، بناء على معرفة احتمالية، ستحول للعملية السردية أن تنفادى التوقف الذي يتهدها باستمرار.

سوف ينعكس هذا التصور البدئي على عملية تقدير الرؤى السردية طيلة مراحل إنتاج النص السردى، وما ستقترحه المقاربة، الآن، من ملفوظات على التحليل، لن يشكل سوى نماذج على بعض توقعات ترهين السارد:

إبراهيم أخبر نورما عن معاصم النساء المليئات بالذهب، لكنه لم يخبرها عن الليرات الذهبية المخبأة تحت بلاط غرفة والده التي تحولت بعد ذلك، إلى مكان تتكسد فيه جميع الأغراض القديمة. بلى، ربما، هو لا يذكر، لكن من المرجح أن يكون قد أخبرها عن الليرات الذهبية ليلة إعدام حنا (ص. 30)

ينهض هذا الملفوظ على رؤيتين سرديتين متراكبتين حول موضع تبثيري واحد. في الرؤية الأولى، ينجلي صوت ترهين السارد، ضمن تبثير داخلي، مستعيداً ما تلفظت به شخصية إبراهيم "وما صممت عنه، وقت تداولها لمسألة الذهب مع شخصية نورما، مما يجعلها رؤية نافذة إلى نوايا الشخصية. غير أن الحرف الاستدراكي "بلى" يوقف مجرى هذه الرؤية، لا بتحويلها إلى رؤية الموضوع عبر ذاكرة الشخصية فقط، وإنما بتسببها، ثم وضعها على مرمى التشكيك؛ ذلك أن لجوء ترهين السارد إلى ترجيح الإخبار بالذهب عن علم الإخبار به، إن كان مرده إلى غموض ذاكرة شخصية إبراهيم التي يقتر من خلالها إخباراته، فهو ينم عن قراءة ضمنية لسياق حكاية الشخصيتين، حيث يمكن لخبر إعدام "حنا السلطان" أن يخلق وضعاً جديداً، يستطيع فيه إبراهيم أن يفشي سر الذهب لنورما دون خوف من بلوغه علم حنا السلطان. وبذلك، تتقهقر الرؤية السردية إلى مواقع الرؤية الترجيحية التي لا تعمل على ترسيخ الخبر بشكل نهائي، إنما تضعه على سبيل الاحتمال، لكن إخضاع هذا الاحتمال لموقع سردي آخر يسفر عن رؤية سردية جديدة:

أعتقد أنه سيموت، فقرر أن يتزوج نورما تكفيراً عن ذنبه، لأنه فض بكارتها. رغم أنه لم يقتنع بأنه الفاعل، يومها أخبرها عن وجود الليرات الذهبية (ص. 13).



تنبثق داخل هذا الملفوظ وضعية سردية جديدة تفارق الوضعية الأولى، حيث إن ترهين السارد يخرج من نطاق الترجيع بالذهب إلى موقع القطع بثبوته، إنما لا يربطه بسياق إعدام نحنا السلطان، بل يساوقه مع قرب نهاية إبراهيم ذاته؛ ليظل ثبوت إخبار نورماً بالذهب أو عدم ثبوته رهينا لا بمدى علم السارد بدواخل الشخصيات، إنما بمستوى استقراره للسياقات الحكائية. ومن ثم، يستحيل، هنا، قطع السارد بإخبار نورماً بوجود الذهب وجهاً آخر لمبدأ الترجيع. بيد أن السارد يعدم، أحياناً، هذه الإمكانية ذاتها، عند انسداد قنوات التأثير الداخلي بسبب تشوش أو غموضذاكرة الشخصية، فيبقى السؤال معلقاً حول ما إذا كان إبراهيم أخبر نورماً بالذهب أم لم يخبرها، إذ إن إعلانه لا أحد يدري يسحب المعرفة من جميع الترهينات، ويضعها على مسافات سردية متماثلة من موضوع التأثير. والحال أن قطع السارد، عبر ترجيعاته، بوقوع هذا الإخبار بالذهب يطرحه من جديد للمسألة ضمن وضعية سردية لاحقة:

بعد موت إبراهيم ودفنه على عجل، جاءت نورماً إلى بيته وسكنت فيه. تركت منزلها وجاءت واعتبر الجميع المسألة طبيعية. لم يناقشها أحد، ولم يزرها أحد. بلى، جوليا جاءت في اليوم التالي وزارتها (...)(ص. 65).

يمكن الاطلاع على نتائج زيارة جولياً لنورماً بمتابعة الملفوظات الموالية، حيث يتبدى جهل نورماً التام بوجود الذهب. ومن ثم، يحدث لبس إخباري يتجاوز المظهر الأكسيولوجي (هل كانت نورماً تكذب على جولياً؟) إلى إثبات تقنية سردية تحشد رؤى مختلفة إلى موضوع تثيري واحد، وإذا ظللنا في حدود الملفوظ أعلاه، يبرز أن الرؤية السردية تتأرجح بين موقعين متقابلين. ولما كان السارد وحده الترهين المواسب لموضوع التأثير، فمصادمة موقفه الرؤيوي الثاني، عبر حرف الاستدراك، بمطلقة الموقف الأول، يكشف عن نقاش داخلي، يسكنه نزوع إلى تفتيت وتنسيب الرؤية السرية الخاصة. لعل ذلك، يعود إلى رغبة السارد في تأكيد مستمر على نسبية معرفته بالإخبار، إنما يبدو، أيضاً، أن اختياره الاستمرار في السرد، داخل نفس الوضعية السردية يدفعه إلى التراجع عن نفيه للزيارة؛ مما يفتح المجال للعملية السردية لتحرك في اتجاه تكوينات حكاية أخرى، ما كانت لتتخطب لو لم يدخل السارد في نقاش مع صوته. غير أن السارد في سعيه إلى هذه الأهداف، نادراً ما يسير وفق هذا المنطق، بل يرنو إلى مواجهة ثنائية أو متعددة الأصوات، كما يبرز هذا الملفوظ:

ألجدة تقول إنها أصيبت بالعمى من جراء بكائها على حفيدها، لكننا نعلم أن هذا ليس صحيحاً (ص. 34).

يمثل هذا الإجراء، حسب هوفيل [D.Heuvel] تأسيسا للميثا-خطاب التعليقي، حيث يعتمد خطاب السارد إلى إنتقاد خطاب الشخصية؛ وهو إجراء تهديفي، يقول إن بعض الروائيين يوظفونه بغرض تمجيد الجنس الروائي<sup>(1)</sup>. ويبرز، بشكل عام، أن ترهين السارد يستعمله بوفرة، ضمن صيغ مختلفة تتنوع من الشخصية الاستتار بروية أحادية إلى مواضيع التبيين: فحين يكذب السارد ألبدة، هنا، ويكسر صونها، فإنه لا يستحوذ على الحقيقة، إنما يوظف ضمير الجمع المتكلم للدلالة على شيوعها داخل المجتمع الروائي؛ ذلك أن تبرير ألبدة سبب عاهتها تبرير يمكن قبوله، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق الثقافي والاجتماعي لعلاقات القرابة، لكن السارد يستبعد هذا التفسير دونما إشارة إلى السبب الحقيقي للعاهة. ولعل ذلك يعود إلى شيوعه، ولا يرى ضرورة لإثارته، وللمتلقي أن يتوصل إليه بالتقاطه شظايا حكاية ألبدة داخل النص السردى، حيث يمكن أن تصاب ألبدة بالعمى بسبب نوعية تجربتها المعيشية التي لا يشكل فيها موت حفيدها سوى حدث عابر. ومن ثم، يغدو الشائع مرجعية لا تتحدد ملامحها، أي أنه صوت غفل يثير السارد من خلاله إخباراته، على أنها إخبارات لا يقطع بصدقيتها، إلا لكونها ترجع إحدى الرؤى المتشابكة حول موضوع تبثيري واحد.

ومن جهة أخرى، ينفذ السارد إلى موقع الإخبار عبر سلسلة تبثيرية متشابكة، كما يجلي هذا المقطع:

ولكن لماذا بقيت نورما؟ بقيت من أجل أن تحرس البيت كما تدعي؟ أم من أجل أن تعرف كما اعتقدت أمها. أم من أجل إبراهيم كما قال سكان حي الفرنبي؟ لا أحد يعرف. نورما لم تقل شيئا. ولكن ماذا لو حكّت نورما؟

لوحكت نورما، فكيف كانت ستروي حكاية العلاقة المزدوجة التي أقامتها مع رجلين. لا تستطيع نورما أن تقول إن حنا السلطان المالح كان يكذب حين روى للجميع علاقتها بها. فجرمة السجن، تثبت أن كل مارواه كان صحيحا. كما أن نورما لا تستطيع أن تنفي أنها تريد إبراهيم، وأنها حاولت المستحيل كي تدفعه للزواج منها. لو حكّت نورما لقاتل إنها عاشقة ... (ص. 83).

يحكم توليد هذه المتواليات السردية التوقيع الصوتي بين الإحجام عن الكلام والشروع فيه، وتمثل وظيفة السارد الأول ضمنها في وضع افتراضات تستشرف ردود فعل السارد

(1) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص. 131.

الآخرين تجاه موضوع التبثير؛ غير أن شخصية نورما التي ترغب هذه الوسيلة التلفظية أن تبوأها موقع ذات التبثير، تجمع عن الكلام؛ مما يدفع السارد الأول إلى تحيوط سردي يتيح له الالتفاف على الصمت (نورما لم تقل شيئاً)، فيبدو في الخطوات التالية، كترهين يبحث عن وسائط سردية أخرى لتجاوز مركزية شخصية نورما، عند الكشف عن حكايتها؛ وهو إجراء اقتضى منه إدراج شريكها: شخصيتي "حنا السلطان" وإبراهيم نصار في لعبة التبثير، فتتوسع دائرة المطلعين عن السر إلى أن غدا شائعاً. ومن ثم، ينتقل التبثير من خلال "حنا السلطان" إلى التبثير عبر الشائع، بانتقال فعل "رؤى" من صيغة المعلوم إلى صيغة المجهول. ومثل هذا الإخراج السردى للحكاية من نطاق الصمت إلى نطاق البوح، يفك تساؤل السارد، ويكفل له تخطيب الحكاية دون أن يتموقع ساردا كلي المعرفة: فقبل أن يسرد ما يفترض أن تحكيه نورما لو نطقت، يحفر مسربه برؤى الشخصيات واستقراء السياقات، لتغدو الرؤية السردية المتحركة في اللعبة السردية، رؤية الجميع. وبالتالي، يبرز أن تموقع السارد الأول يخضع للإمكانات التبثيرية التي تتيحها رؤية الترهينات السردية الأخرى؛ ذلك أنه يلتقط الإخبارات الممكنة انطلاقاً من مواقع سردية ترتبط بأصوات شفوية، فيظهر صوته ناظماً ومحولاً هذه الأصوات إلى تكوينات سردية كتابية. بيد أنه إلى جانب هذه المرجعيات الشفهية، يستثمر السارد سجلات قول كتابية تغدو مواقع جديدة للرؤية السردية؛ يتعلق الأمر برواية: قصة موت ملحن لغارسيا ماركيز، ورواية: الغريب لألبير كامو، والمعاجم وسجلات شعرية. والحال أنه يتوجب ربط هذا التنقل بين المرجعيات المتنوعة بالمبدأ السردى العام (كشف السر/ فك اللغز)، ليبرز أن السارد لا يتوانى في استثماره كمعطى يتجسد وسيطاً للتبثير، ومرجعاً لتفسير وتأويل فرضياته المطروحة. وإذا كان ممكناً أن نرجع مقارنة نوعية تعالق النص السردى بهذه الأعمال الأدبية المتضمنة إلى المحور الثالث من المقاربة، فيمكن الآن معاينة محاولة السارد تطويعه ومساوقة بعض السجلات مع استراتيجيته التبثيرية. وبهم في هذا المستوى من التحليل، تتبع لعبة ترهين السارد لربط نصه السردى بنص سردي خارجي، عبر شبكة تلفظية معقدة:

"أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقرأها بعينه، ثم قال لسارة قومي فكّي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرههم حين دخل البيت. العوض بسلامتكم، هيدا ابن عمي يعقوب، اسمه على اسمي، انقتل بكلومبيا، التعازي بعدين" (ص. 20).

يحيل هذا الملفوظ على وضعية تبثيرية جماعية، يستعيد السارد من خلالها مشهد وصول الرسالة، فيعرض خطابين شفهيّين لشخصية يعقوب نصار، كما استمع إليهما المبثرون (الناس).

والحال أن الخطاب الأول صيغ على شكل مقتضب وغامض، كي يحقق التواصل مع شخصية "سارة نصار"، بصفتها شريكة يعقوب نصار في مشروع السفر، وتستطيع، على عكس المتلقين الآخرين الذين لن تكفي مادة الخطاب لإدراجهم في سياق التلغظ، أن تفك سبب إغائته، لأنهم لا يقعوا في دائرة التلقي. ومن ثم يأتي الخطاب الثاني، ليستدرك هذا النقص التواصل، ويكشف للجميع سبب إلغاء السفر. بيد أن بقاء الرسالة غامضا على يعقوب نصار ذاته، لكونه مبتثرا لحكاية قتل ابن العم: "سانتياغو" في كولومبيا، سي طرح وضعية تلفظها لمساءلة من جديد؛ وهي المساءلة التي صاغها ترهين السارد في سؤال مركزي: "من كتب الرسالة؟" (ص. 35).

يتبار السؤال السردى إذن على الرسالة، باعتبارها سجل قول يرتبط مرجع خارجي، ذلك أنها تندرج في جسد النص صوتا غفلا، يجهل مصدره. غير أن السارد يرغب في تحريك هذه الوضعية التلفظية، بتفكيك كلام شخصية يعقوب نصار قصد الوصول إلى الصوت الغفل، فتتحول الرسالة من موقع الإخبار بالقتل إلى قضية سردية:

"هل كان الكاتب الكولومبي غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته قصة موت معلن أنه يكشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضا فترة طويلة، أم أن حكاية ماركيز لا علاقة لها بموضوعنا، وصلتها الوحيدة به هي الأسماء التي قد تتشابه وتكرر؟" (ص. 35).

يظهر عند ربط هذين الافتراضين بالخطابين المباشرين في الملفوظ السابق، أن السارد قد صاغهما بناء على توائق خطاب الرسالة، كما يبدو في صوت شخصية يعقوب، مع النص الخارجى، على ثلاث عناصر: عنصر الاسم (سانتياغو)، وعنصر الأصل الجغرافى (لبنان)، وعنصر فضاء الحدث (كولومبيا). وقد اقتضت هذه التقاطعات من السارد كفاءة معرفية (بالجمال الرئاسى الكولومبى) لرصد التماثل الممكن بينهما، لكن احتراسه من السقوط في وثوقية معرفة العلاقة، يحول دون حسمه في ثبوتها، فأعلن عدم درايته بإمكانية أن يبدد النص السردى الخارجى لجس الرسالة (ص. 36). على أن إلحاحه على طرح تدريجى لمزيد من الافتراضات، يستشرف نوعا من التوافق/ التواطئ مع المتلقى، يتيح له تلمس سر الرسالة على سبيل الاحتمال، مما سيجعله يتقبل دون حسم افتراضاته، من دور الراوى إلى دور الدارس لمادة حكاية خارجية:

تستدعى حكاية سانتياغو نصار كما رواها ماركيز عدة مستويات من التحليل، لاسيما ذلك الجانب الذى يذكرنا بالحلم" (ص. 37).

سبيني السارد الأول رؤيته إلى الرسالة كموضوع تبثيري، على إقراره الضمني بإمكانية أن يكون سارد قصة موت معلن ترمينا مشاركا في بناء النص السردى، لأن شروعه في تشكيل خطابه على خطاب خارجي، تظهر أنه يدفع رؤية هذا السارد الخارجي إلى دعم رؤيته (السارد الداخلي)، كي تتجاوز عجزها في استعادة موضوع التبثير. ومن ثم، يتضح أنه لا يكتفى بسرد المادة الحكائية، إنما يبحث خارج إطارها، فيمزج الحدود بين نصه السردى والنصوص التي يدججها ضمن علاقات متشعبة.

يمكن القول، بشكل عام، إن معالجة الرؤية السردية لا تنحصر، فقط في هذه المحاولة التحليلية، بل يمكن، أيضا، إضاءتها في سياق مقارنة المستويات النصية الأخرى. غير أنها محاولة تتيح التوقف عند جهود السارد في بناء مادته الحكائية، دوغما اضطاراه إلى تبني الرؤية الخارجية أو التبثير في درجة الصفر؛ ذلك أن رفضه الصدور عن الموقع السردى الذي انطلق منه في البداية، كسارد خارج ومتباين-حكائي، يضعه باستمرار أمام خطر توقف العملية السردية، إذ يلجأ إلى بدائل رؤيوية تحمل عنه مسؤولية التبثير؛ وهي غالبا ما تحضر في النص السردى ذات تبثير جماعية (الجنم الروائي). وقد لا يسعفه، أحيانا، هذا الإجراء السردى، فيتخلص من دور متابعة بسط موضوع التبثير بقوله: لا أدري، فينتقل إلى موضوع آخر. لكن يحدث، أيضا، أن يعود، بعد تحوير سردى، إلى الموضوع الذي يجمله من زاوية أخرى، فيقدم المادة الحكائية على أنها احتمالية؛ وهنا غالبا ما يتحدث بضمير جمع التكلم، كي يعيد دمج المتلقي، خارقا المسافة الممكنة بينهما. وبذلك، يحرص على أن يرسخ ذاته على أنه لا يعلم بكل شيء، ويحضر ناظما خارجيا يربط بين سياقات متعددة، ليعرض نظرة هي نظرة الأشياء ذاتها، وهكذا... يمكن أن يستبدل واقعه وظائفه السردية، وينفتح على مرجعيات تبثيرية متنوعة. ومثل هذا الوضع السردى، سيلزم المتلقي بخلق من نوع خاص، لا يمكنه إلا أن يتشكل إعادة تأسيس النص السردى ضمن شروط كتابة سردية، سنحاول متابعة بعض مستوياتها في المحاور المقبلة.

## 1-2- صيغ توليد المادة الحكائية:

سنحاول المقاربة، ضمن هذا المستوى، تتبع الاختيارات السردية التي تحكم لعبة توليد المادة الحكائية؛ إذ سنحرص على كشف الطرق التقنية التي يحركها السارد لترتيب سطح النص السردى، سواء على مستوى العلاقات التلفظية أو تركيبة استعادة الحدث.

## 1-2-1- من مسار تجزيع النص السردى:

يتجزأ الحكى إلى عدة أجزاء نصية كبرى، تنفتح عليها على مقدمة تكاد تكون تركيبتها وصيغتها اللغوية ثابتتين: فباستثناء الجزء بين الأخيرين اللذين يخلوون منها؛ لأغراض زمنية ودلالية، كما سنرى لاحقاً، يستهل كل جزء بـ"بدايات الحكاية" هكذا. وقد تبادل كلماتها، أحياناً، مواقعها، فتغدو: "هكذا بدأت الحكاية" (ص. 35) و(ص. 105). أو تتشكل صياغتها على فسوء الزمان، أو المكان، أو الموضوع التي تنطلق منها: لكن الحكاية هي نورماً (ص. 73) / "بدايات الحكاية عندما نخرج حنا السلطان من سجن الرمل" (ص. 123) / "بدايات الحكاية في عين كسرين" (ص. 143). والحال أن أقل ما يمكن أن يفرزه هذا التجزيع، يتجلى في نزوع النص السردى إلى التشكل نصاً سردياً متشظياً لأن كل جزء ينفرد ببنيته السردية، فتوهم افتتاحيته، من خلال امتساخها للافتتاحية السابقة، بأهبة انطلاق السرد للمرة الأولى، حيث يظهر السرد كما لو أنه يصدر عن ساردين متعددين يتفاضلون حول المنطلق أو المدخل الأساس إلى سرد حكاية، يفترض، كما يفهم من صياغة مادة 'حكاية' على صيغة المعرفة لا على صيغة النكرة، أن تكون واحدة. ومن ثم، لا ينشق التشظي من الإجراء الأفقي فقط، بل يجهل، أيضاً، افتراض تعدد الرؤى إلى حكاية واحدة. غير أنه يجب الفصل بين هذا التشظي الذي يفرزه تعدد المداخل إلى الحكاية الواحدة، والتشظي الذي يفتت هذه الحكاية إلى حكايات متعددة، والتشظي الذي يذري حكاية مكونة إلى بنيات نصية نووية. وإذا كان يمكننا أن نستشف التشظي الأول من الملاحظة العينية الخارجية، فالتشظيان الآخران يقتضيان الولوج إلى مضائق النص، أي يقتضي مقارنة البنيات النصية الصغرى.

الواقع أن ثمة 'حكاية' تأخذ مسارات متشعبة، ونعكس اندفاعاً شديداً إلى هدم الحكاية وتفتيتها في بنيتها ودلالاتها. في البدء، لا يميز السارد بين القصة والحكاية (قصة غارميا ماركيز وحكاية مجمع الأسرار)؛ وهو مؤشر أولي على التوظيف المرن لمفهوم الحكاية داخل ثأيا النص السردى: فيشكل عام، يتكاثر لفظ 'الحكاية' ليدل، أحياناً، على الكلام، على اعتبار أن الحكى في الاستعمال الشفهي يأخذ معنى القول، وأحياناً أخرى ليطلق على قضية تثير اهتمام السارد أو الشخصية. بيد أن أبرز إحالاتها، نجملها في ما يلي:

الحكاية هي نورماً.

حكاية نورماً في السجن، لا تشبه حكايتها خارجة (ص. 75).

يشير هذا الملقوظ القصير إلى دالتين متكاملتين للحكاية. فالسارد يبلور شخصية نورما، مثل الشخصيات الأخرى، ضمن مسارات سردية متعددة ومتشابكة، مما يحيلها حكاية في ذاتها؛ فيبرز منطقاً حكاثياً عاماً، يغدو وفقه كل ظهور اسم جديد إيداناً بنشوء محكي شذري جديد. ويستعيد هذا المنطق التوليدي للحكايات الموروث السردية خلفية للوعي الجديد بالكتابة، ذلك أن الشخصية في ألف ليلة وليلة، كما يتصور ذلك تودوروف (1978) [T.Todorov]: "حكاية ضمنية هي قصة حياة. فكل شخصية جديدة تعني حكاية جديدة. إننا في مملكة الأشخاص-الحكايات" (Hommes-Récits)<sup>(1)</sup>. وبذلك، يحمل التحديد الأجناسي للحكاية بعداً تراثياً يسمح أن يتمخض عن تعدد الأسماء تعدد الحكايات، لكن هل يستتبع ذلك، نسج النص السردية على منوال التوالد الحكائي في حكايات ألف ليلة وليلة، أم سيعيد تشغيلها وفق تقنيات جديدة؟ ذلك ما سنحاول العودة إليه في محور لاحق.

وترتبط الدلالة الثانية للحكاية بالدلالة الأولى، من حيث وقوعها تفتيتاً لوحدها إلى عكيات صغرى، حيث يشكل كل محكي استحضاراً لجانب من الحكاية-الإطار، داخل زمن ومكان محددين. لذلك، سبطل تعدد الحكايات رهناً بتعدد تجربة الشخصية الواحدة أيضاً؛ وهو ما يمكن أن يترتب عنه انفتاح النص السردية على توالد حكاثي لانهاثي.

### 1-2-2- عن منطق تشكيل البنيات الحكائية الصغرى:

سنحاول ضمن هذه النقطة التحليلية ترصد اشتغال البنية السردية عند خضوعها لمنطق التشظي والتفريع، قاصدين كشف لعبة السرد في بناء المادة الحكائية على مستويات متعددة. في المستوى الأول، تحضر تقنية تكرار كلمة أو متواليات سردية وسيطاً لتفريع السرد إلى تكونات سردية جديدة؛ مما يخلق شكلاً لاستمداد سردي يخرج بنية نصية من رحم بنية نصية، تختلف وضعيتها السردية. ويمكن كشف المردودية السردية لهذا الإجراء، من خلال تحليل مجموعة من النماذج النصية:

1- كانت تريد حصتها من أجل المستقبل. فهي [سارة] لا تخاف مادام شقيقها حياً، لأنها تعلم أنه يجيها. لكنها تخاف هذا الولد الأهل "كما كانت تسميه، عندما سيتحكم بها ويحياتها بعد

(1) T.Todorov(1978), *Poétique de la prose*, p.37.

وفاة يعقوب. الولد الأبله" حفظ السر في قلبه ولم يبيع به لعمته. ولم يتكلم في هذا الموضوع أمام أحد. مرة واحدة تكلم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلطان (ص. 25).

تشكل العبارة الهجائية نقطة تقاطع المقطعين النصين، حيث يلتقطها السارد في مدخل المقطع الثاني ليفرع من خلالها السرد إلى وضعية سردية جديدة. وإذا كان تأطيرها بالمزدوجتين في المقطع الأول، يميز صوت سارة نصاراً داخل صوت السارد، فإنه في المقطع الثاني ليس سوى تأطير احترازي من السارد لدرء تقييم سارة نصاراً بل يمكن أن يؤشر إلى موقف مضاد لموقفها، قبل الشروع في تشخيصه حكائياً، لأن نقل العبارة الهجائية من سياق تلفظي إلى سياق تلفظي آخر، يصادم الرويتين بين الحكمين التقييميين تجاه إبراهيم، امتداداً على مرحلتين زمنيتين: في المرحلة الأولى، تشكل العمة انطباعها الخاص، وهي تتوقع أن يكشف عن بلاهته بتبديد ماله ونكران حبه. وفي المرحلة الثانية، يكسر السارد هذا التوقع من خلال شذرة سردية حول علاقة إبراهيم بحنا السلطان، يستعيد فيها نبأه إبراهيم وحرصه على المال. ومثل هذه الانزياحات السردية كثيرة في النص السردى، وتتأسس على إثارة وضعية سردية، يتم تجاوزها إلى أخرى، دون أن تشيع، سردياً، أيأ منهما؛ مما يخلق اختلالات زمنية حادة، سنحاول العودة إليها في محور الزمن.

2 - وجاء الاستاذ حاتم عبد المسيح ليقضي أيامه الأخيرة في البيت الجديد مع ابنته العانس وزوجته المصابة بالروماتيزم.

إنه سوء تفاهم، قال لها حنا.

كانت نورما تشكو له إبراهيم.

بس هو شو بدو مني؟ سألت نورما

"ما يعرف"

(...).

قال لها إن الحب هو سوء تفاهم، أنت تتوقعين شيئاً وهو يتوقع شيئاً، الحب هو الخيال

والخيال سوء تفاهم...

سوء تفاهم هو بداية تلك الجريمة التي حصلت في السجن ... (ص. 127-128).

يتشكل هذا الملفوظ من مقاطع نصية لم نوردناها كاملة، وتعمل من خلال مزج وضعيات تلفظية مختلفة، على إنتاج تفرعات سردية فجائية: فالمقطع الحوارى يندرج ضمن تأطير خطابي



جديد، هو أقرب إلى تبادل خطابات مباشرة، منه إلى الحوار بشكله التقليدي؛ وبانجاسه، فجأة، وسط صوت السارد، يحول السرد من حكاية أسرة شخصية "حاتم" إلى حكاية شخصية إبراهيم ونورما. وإذا خزل السارد لحنًا وسارة إمكانية التعبير عن موقفيهما تجاه الحب، فلنكتفي بسجل من حوارهما المتعثر رابطًا نصيًا (سوء تفاهم)، ليبني عليه سياقًا تلفظيًا جديدًا، ذلك أن هذا الرابط النصي لا يؤدي دور الاتصال السياقي داخل الحكاية الواحدة، بل يفرع السرد إلى تكوينات حكاية أخرى، لا تربطها علاقة ظاهرة بحكاية الحب بين الشخصيتين. والحال أن إجراء خرق السياقات لا يسمح بالتفاصيل، إذ سيتقل السارد، بسرعة، إلى حكاية "حنا السلطان" داخل السجن، فيتمخض عن ذلك، اشتغال السرد على الاستعادة المتوازية للحكايات، حيث تحتشد شذرات حكاية تتعدد مرجعياتها داخل فضاء صفحة واحدة، دونما روابط سببية أو منطقية ظاهرة. ثم يبرز أن انسياق السارد وراء أصوات الشخصيات، يقع سببًا في هذا التقطعات الحكاية (Discontinuities)، مما يجعل إنتاج السرد لا يخضع لصوت السارد فحسب، إنما تحكمه، أيضًا، تولينات الأصوات الأخرى، ويخضع لإرغاماتها التي تكرر في السرد نزوعه نحو التشعب الحكائي.

3 ثالث سارة لإبراهيم إنهم يحبون الخادמות.

أنتم عائلة نصار، العمى، أبوك وجدك ويمكن جد جدك. روح تزوج وخلصني من هنا المناظر.

إبراهيم لم يكن يحب الخادמות كما تعتقد عمته، كان يحب ماري بياني لكنه لم يتزوجها... (ص. 22).

- لم يكن يحب الخادמות كما تدعي عمته.

أحب نورما لا لأنها خادمة، بل لأنه يراها تبتلع. كانت نورما تخرج من الحمام شبه عارية، ونقاط الماء تلتصق على كتفيها السمراوين... (ص. 26)

- لم يكن إبراهيم يحب الخادמות كما اتهمته عمته. لكن نورما كانت شبتا آخر. أمها كانت. لا يستطيع إبراهيم أن ينسى وجه خالتي نبيهة، وجه أبيض مستدير، وعينان كبيرتان سوداوان (...). وقد عاشت في بيت صغير مع بناتها الأربع وأمها العمياء التي تعرف جميع الحكايات (ص. 32).

تحيل هذه المقاطع النصية على بنيات سردية صغرى تتفاوت أحجام انتشارها، ضمن المواقع التي تحتلها في النص السردية؛ وهي في تجاورها وتراكبها، تستثير، وفق توالد سردي تمهالي،

تكوينات حكاية مختلفة: قصوت شخصية ألعمة، الذي يورده السارد في صيغة شفوية مباشرة بعد تقديمه في خطاب مباشر، يغلدو النقطة التي ينبع منها السرد؛ وهو ما يترتب عنه تحويل وتوجيه كلام ألعمة في اتجاهات متعددة، فيستحيل الخطاب المباشر أنكم تحبون الخدمات متوالية سردية مستمكن السارد، نظرا لاقتضابها وكثافتها الدلالية، من جمع شذرات حكاية تتفاوت مرجعياتها. والحال أن سمة المجادلة التي تطبع، في كثير من الأحيان، هلاقة السارد بأصوات الشخصيات، ستساهم في هذا التفريع السردى والتشظي الحكائيين، حيث إن تكرار المتوالية السردية ليس نزوعا إلى تأكيد صورة نورما العشيقة فقط، إنما يستحيل عنصرنا بنائيا بتحقيقه حافظا سرديا.

في البدء، بشكل تكرار المتوالية السردية عبر هدم كلام ألعمة، مناسبة لاستعادة جزء من حكاية شخصية إبراهيم العاطفية، خارج علاقته بنورما. غير أن إدراج السارد علاقة إبراهيم العابرة بعماري بجاني، إن كان يظهر في البداية تبريرا لمعارضته موقف ألعمة، فهو في جوهره يكشف عن استحالة هذا الحب وصعوبة ممارسته عبر الزواج؛ ومنه من جهة أخرى، عن وهمية تنكر إبراهيم لحيه نورما، كما يتضح من هذا الملفوظ: إبراهيم سيقول إنه لا يحب نورما وهو يكذب' (ص. 24). وحيث، سيعاد طرح نفي السارد لكلام ألعمة، مادام قد توصل بدوره إلى صحة انطباعها. وفي هذه الحالة، سي طرح التساؤل عن التعارض بين الرؤيتين، وقد يكون تفتن السارد إلى هذا التساؤل سببا في عودته في المقطعين: الثاني والثالث إلى الموضوع ذاته. لنجد أن نقطة التصادم تكمن في طبيعة علاقة إبراهيم بنورما، وفي حوافز حبه لها ذاته. ومن ثم، سينزع السارد إلى وضع علاقة الحب، خارج الهرم الاجتماعي (الطبقي). لكن انزلاقاته تزيج كل مرة، ضمن استطرادات حكاية، عن السير على خط حكايتي واحد، حيث لم يكن توضيحه في المقطع الثاني سوى جسر إلى حكاية عائلة نصار، كما سيعبر به في المقطع الثالث إلى حكاية عائلة شخصية نورما عبد المسيح وفق توالد سردى تجادلي أيضا.

تكشف، إذن، إجراءات التكرار عن مقصديات سردية مختلفة، فإضافة إلى دورها في حشد محكيات صغرى عبر مصادمة الرؤى السردية، تبرز الحركة المتعرة للسرد، فتخلق اختلالات سردية واسعة تشوش على القراءة الأفقية.

في مستوى آخر، يمكن مقارنة التشظي الحكائي بالانتقال إلى البنية السردية الكبرى، حيث سنسوق نموذجا نصيا لا يتقصد إبراز هذا الإجراء السردى فقط، بل ليكشف، أيضا، عن خصوصية ومنطق التراكم الحكائي، أثناء سير العملية السردية في مسالك مليئة بالتواءات؛ ويتعلق الأمر

بنموذج حكاية الجريمة في فضاء السجن التي يمكن النقاط خيوطها داخل خمس أجزاء سردية، إذ في كل لحظة، تنبجس إحدى مكوناتها وفق إجراء تلفظي خاص:  
"حتى منديلها [نورما] الأزرق تركته، ومشت في الشارع إلى حيث لا يعلم أحد، وخرجت من مسرح الحكاية.

غير أن الحكاية جوت في السجن.

الجريمة التي لم يرتكبها حنا السلطان، أو هكذا ادعى، جرى ارتكابها في السجن والحكاية أبطالها أربعة، ثلاثة رجال وامرأة (ص. 67).

يحتل مكون المكان في هذا الملفوظ موقعا بوريا يستشرف حدود التوازي مع الحكاية ذاتها، حيث يغدو خشبة مسرحية، حين تغادره الشخصية تسقط من الحكاية، وحين تعود إليه تبدأ حكاية جديدة. ولعل سبب ذلك يعود إلى الوعي السردى المتحكم في توليد الحكايات، إذ لا تمثل الشخصية حكاية بذاتها فقط، بل يحدث أن تحضر حكايتين منفصلتين، رغم أن الواقع المرجعي يقدمهما مبيتا-محكيين داخل حكاية كبرى، تشكلها التجربة المعيشية للشخصية. إنما يعيد السارد تشكيل هذا المرجع الحكائي، على نحو يتيح له تحريك لعبته السردية صوب خدمة رؤيته الإبداعية والدلالية. والحال أنه رغم تعدد أبطال حكاية الجريمة، فتجاور المقطعين داخل هذا الملفوظ، ينم عن بؤرية شخصية نورما داخلها، على اعتبار أن إخراجها من حكاية، ثم إعادة إدراجها داخل حكاية أخرى، يمنحها دوا تمثيلاً متميزاً. بيد أن هذا الدور لا يمكنه تهميش أدوار الشخصيات الأخرى، وعلى الخصوص، دور شخصية حنا السلطان الذي ترتبط الجريمة باسمه. ويبرز أن الشق الثاني من الملفوظ يؤسس لخطاب مقدماتي لحكاية الجريمة التي ينشغل السارد بتفاصيلها، ويبرز تأكيده على عناصرها الأساسية (الموضوع، الفضاء، الشخصيات)، بصفتها شرطاً لإنضاج البعد الأجناسي لأفعالها السردية، عن قوة حضورها في نشاطه التلفظي. ومن ثم، يمكن تفسير انفتاحاته وتعرضاته على مواقع حكاية مختلفة، بكونها محاولة لحبك خيط الحكاية من الخلف، ذلك أنه لا يعرض مباشرة لحدث الجريمة، إنما يتنقل في المقطع الموالي، إلى استعادة ظروف نقل حنا السلطان، وأحمد العتر، ومير سلوان إلى زنزانة جديدة، مع ما يوازي هذه الاستعادة من استطرادات وميتا-خطابات تعليقية تحرق باستمرار سياق التلفظ، وتؤجل الخوض في تفصيل الخطاب المقدماتي، بل لا يكاد السارد يعود في إحدى المواقع إلى عين الموضوع، حتى يفتح سياقاً تلفظياً جديداً:

في الغرفة حصلت الجريمة. وقبل أن نروي الجريمة، علينا ألا ننسى الحالة التي كان يعيشها حنا السلطان المالح" (ص. 70).

كان يمكننا ألا يعلن السارد عن هذا الانتقال الحكائي، فينزاح مباشرة كدأبه، إلى استعادة الوضعية المادية لشخصية حنا السلطان، دون إخبار أو تنبيه؛ لكن استشاره ترقب المتلقي لتفاصيل الحدث، يرغمه على تقديم تبرير لهذا الاعتقال، بصيغة تظهره ضروريا. لذلك، يغدو تدخله المباشر في السرد إعادة تحديد للإواليات السردية، وإشارة ضمنية إلى إجرائية التعرج والتفرع السرديين في معالجة موضوع التبيين، بطرق غير مباشرة. وحينئذ، لا يشكل حدث الجريمة داخل السجن سوى نتيجة لأنعال سردية سابقة، ويقتضي تخطيطه العودة من جديد، إلى جذوره الأولى، وبسط وقائع محاكمة حنا السلطان، ونقله إلى الغرفة التي ستكون قضاء الجريمة. والحال أن هذا التقطع السردى لا تفرزه، فقط، التنقلات الحكائية، إنما ينتجم أيضا عن التقطيع الأفقي للنص السردى، ذلك أن الجزء الموالي لا ييلور الحكاية من النقطة التي انقطع فيها السرد، بل يعود إلى حكاية الجريمة من زاوية جديدة: الحكاية هي نورما.

وحكاية نورما في السجن لا تشبه حكايتها خارجة. في الخارج كانت نورما جزءا من ذلك العالم الغامض الذي يتشكل خلف عيني جدتها المغمضتين من زمن لا بداية له (ص. 75).

يرتبط هذا الملفوظ بملفوظ الخطاب المقدماتي، عند كشفه عن اسم نورما كشخصية بطلية في حكاية الجريمة، إنما لا تتضح وظيفته السردية داخل هذا الجزء الحكائي، إلا عند قراءته على ضوء الملفوظ الأخير الذي يوشر إلى الانتقال الحكائي: فكما يعود السارد في هذا الملفوظ، لحظة تأهبه، إلى بسط أولا حالة حنا السلطان، يعود هنا، بعد أن اعتقدنا أنه سيستأنف الحديث عن هذا الحدث، إلى بسط حالة نورما عبد المسيح. لذلك، يمكن أن نقرأ افتراضا، بين سطور الملفوظ، إعلانا على صيغة الإعلان الانتقالي السابق: علينا قبل أن نروي حكاية نورما داخل السجن، ألا ننسى حكايتها خارج السجن؛ وهو ما يرسخ منطق المعالجة السردية للموضوع الرئيسي على منهج الإرجاء السردى ودفع السرد إلى التأثيث التدريجي للحكاية، بما يجعله يلج مضائق حكائية، ستعرج به على حكاية عائلية نورما، مع إدماج لجزء من حكاية شخصية إبراهيم في علاقته مع هذه العائلة.

لن نحد حكاية الجريمة سبيلها إلى التخطيب، إلا حين تنضج الشروط السردية المحيطة بها. ويبدو أن السارد يهتم بمراعاة حكائية تتيح له إمكانية تشييد ميثاق للتلقي الدينامي، بحيث لا يغدو السرد إنتاجا إخباريا يراكم الأحداث في اتجاه نهاية الحكاية، بل يستحيل بحشا مستمرا عن سياقات

تلفظية تفتح النص السردى، ضمن صيغة التقديم والتأخير، لحكايات جديدة؛ مما يخلق توتراً في القراءة، كسمة أساسية لتجديد عملية إشراك المتلقي في إعادة بناء النص السردى.

بناء على ذلك، حين سيعود السارد إلى حكاية الجريمة في الجزء الموالي، سيذكر بالسياق العام الذي يحتمسها، كما لو أنه سيستعيدنا لأول مرة، أو يتوجس ضياع المتلقي وسط التفرعات الحكائية. ويمكن أن نبرز خصوصياته من خلال هذه المستويات التحليلية التالية:

بدي أصمل جريمة، إركم، بدي مثل جريمة.

وصار حنا يمثل.

عندما يلتقي سامي الخوري سوف يقول له الرئيس، إن التمثيل ممنوع هنا. نحن لا نمثل يا أبني، نحن نشغل. وسوف ينسم حنا، وتظهر أسنانه الأمامية المخطمة، ويقول للرئيس سامي إنه لا يجب التمثيل، لكن كان مضطراً لأنهم أجبروه على تمثيل الجريمة. أخذه إلى السوق العمومي، وضعوه في غرفة، جلبوا قطعة خشبية تشبه امرأة، وطلبوا منه أن ينام معها. وئمت؟ سأل سامي.

طبعاً ئمت، جاب حنا (ص. 95).

تكمُن أهمية الأصوات الثلاثة المتجاورة، داخل هذا الملفوظ، في مراكبتها ثلاثة أزمته؛ وهي زمن التمثيلية الداخلية (داخل السجن)، وزمن التمثيلية الخارجية (خارج السجن)، وزمن حكي حنا السلطان التمثيلية لـ سامي الخوري. بيد أن المترج، هنا، بين السياقات التلفظية ينتج عنه التباس سياقي بين شخصيتي حنا السلطان و سامي الخوري؛ فالتمثيلية التي يحذر سامي الخوري "حنا السلطان" من خطر إعادة تمثيلها، هي التمثيلية الداخلية التي يعتقد أنها السبب في مقتل أحمد العتر. بينما حنا السلطان يخرج عن هذا القصد فيندرج في سياق آخر يرتبط بالتمثيلية الخارجية التي أجبره المحققون على أدائها لتصوير مراحل الجريمة. ويبدو أن سامي الخوري، بسؤاله وئمت، قد اندرج في سياق حنا السلطان الانزياحي، فتخلّى عن سياقه المقصود. ويمكن القول، أيضاً، إن السارد ينزلق بدوره، إلى هذا السياق الخارجي، لكنه سيعود بسرعة إلى سياق التمثيلية الداخلية، حينما سيعود حنا السلطان إليه، كما لو أنه يتحرك بإيعاز من انزياحات وارتدادات صوت حنا السلطان:

قال للرئيس سامي إنه لم يخطط لهذه الجريمة الجديدة. الرئيس سامي لم يصدقه. وعامله منذ البداية بوصفه مجرماً محتملاً (ص. 96).

يبدو أن تحرك السارد بهذا الشكل، يخدم تقنية معقدة ستتيح له إمكانية مزج، ضمن تركيب سردي متنوع، تمثيليتين تتمايزان في فضاءاتهما ومثليتهما ومتلقيهما الداخليين، ذلك أنه سيعالج، في آن واحد، التمثيلية الداخلية والتمثيلية الخارجية، كما يفترض أن يحكيهما 'حنا السلطان' لسامي الخوري؛ وهنا يمكن أن نتوقف عند هذه العملية الإدماجية عبر مراحل:

1- 'صرخ حنا بمنير أن يركع، ورأى الظل الأخضر يتشر على الحائط، تراجع حنا إلى الخلف، جلس منير على الأرض متهاككا، أحمد يجلس على طرف السرير، حنا يدور حول نفسه' (ص.96).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يحاكي الخطاب المسرحي التقديمي في بعده الأجناسي، يستحيل وفقه السارد، بدءا من تحديد التوقعات الأولى للممثلين، منسقا خارجيا لأطوار التمثيلية. وتغدو الغرفة خشبة مسرحية، تدور عليها تمثيلية أمام مشاهدين وهميين. والحال أن أدوار الممثلين تتوزع داخل المشهد الأول، بطريقة يتسلط فيها الضوء على 'حنا السلطان' وحده، وينسحب الممثلين الآخرين إلى الهامش كي يتحوّلوا مؤقتا إلى مشاهدين داخليين لدور 'حنا السلطان' التمثيلي. ويشكل هذا الدور، بغض النظر عن مقصديته التي يحددها سامي الخوري في دفع أحمد و'منير' إلى الجريمة، تقليدا تلقائيا لدور تمثيلي إرغامي خارجي، فتأسس سلسلة من المحاكاة تنتج نسخا لجذر حقيقي، وهو جريمة القتل الأولى التي سيتهم 'حنا السلطان' بارتكابها.

2- يمثل 'حنا السلطان' ويقول: 'تفرجوا، هلق قال، أنا حنا السلطان المالح البارودي الكلب ابن الكلب. قللي يابن الكلب. كنت منفوخ مثل البالون صرت أدبذب على الأرض ومثل (حنا يدبذب ثم يسقط على بطنه) وصرت مثل. عطوني منشار وخشب معاكس. قللي عبوط الخشب عبطها، قللي نام معها، صرت نام مع شقفة الخشب(...)

- شو عم تعمل ولا عكروت.

- عم برتاح.

طلبت منه سيكارة.

- سيكارة، لشو سيكارة.

بعد ها العملية، لازم ندخن.

- كنت تدخن قبل ما تقتلهم؟

.. طبعاً يا سيدنا، كنت أناام على ضهري، أرفع أجرة على أجرة ودخن، وهي تغني.  
- مين.

- أنطوانيت.

قلت أنطوانيت لأنه أول إسم طلع على راسي، ولأنه على اسم عمي الله يرحمها وبصقت  
على الأرض.  
- وبعدين؟

وبعدين يا سيدنا، بقللها تاجي بتجي، بتوطي راسها، بتصير عيونها تدمع (...).  
أخذت المنشار وبلشت أنشر الخشب، وصار الشقف تطير كومتها وحطيتها بكيس  
الجنفيس وحلتها على ضهرين وصرت أمشي.  
حنا بمشي وسط ذهول أحد العتر ومنير سلوان، ويدو كأنه يحمل كيسا فوق ظهره، وينثر  
من الإرهاق والوجع" (ص. 97-99).

آثرنا عرض هذا الملفوظ على طوله، لنتمكن من متابعة التمهصلات السياقية التي تحكم  
إنتاج التمثيلية. ويبدو أن الفعل التلفظي لشخصية "حنا السلطان" يهيمن على الأفعال التلفظية  
الأخرى، لأنه أصبح، ضمن هذه الوضعية، ذاتا تعيد إنتاج سياق تلفظي خارجي يرتبط بمراحل  
التحقيق في جريمة القتل؛ فتمخض عن ذلك تشابك وتراكب سياقين، يصبح وفقهما، خطاب "حنا  
السلطان" الشفهي، الذي يستعيد أطوار التمثيلية الخارجية، خطابا مواكبا وموضحا للخطاب الذي  
ينجزه من خلال جسده. ويتوقف التمثيل من حين لآخر، ليتم إدراج الحوار مع المحقق أو بعض  
التوضيحات اللازمة التي تعيد موضوعة المتلقين الداخليين داخل الوضعية الجديدة. لذلك، يؤدي هذا  
الخطاب وظيفتين متلازميتين: تتحدد الأولى بعلاقته مع الخطاب الجسدي، حيث يبرز تمهصلات  
وتحولاته، ويدعمه خطاب السارد الذي ينقل ما يسكت عنه؛ بينما الوظيفة الثانية تبرزه دورا أساسيا،  
لكونها تكشف، بطريقة غير مباشرة، عن وقائع التمثيلية الخارجية.  
من جهة أخرى، يتوزع التمثيلية الداخلية جزءا يرتبطان بالنشاط التلفظي للممثلين أثناء  
لعب أدوارهم:

"الفرق أنني كنت أعرف، قال حنا لنورما. قال لها إنه كان يعرف بأنه يمثل. بينما لبس منبر  
وأحمد الدور، فحصلت الجريمة.

أنهى حنا تمثيلته، انبطح على الأرض ونام، وبدأ بين الرجلين ذلك النقاش الذي أدى بهما إلى الموت" (ص. 96).

يكشف الصوتان داخل الملفوظ، عن العلاقة الممكنة بين الممثلين الثلاثة. في البدء، لا ينصح صوت "حنا السلطان" عن السياق التلفظي (ماذا يعرف)، فحين تحول عبر صوت السارد إلى خطاب غير مباشر، يكشف عما صمت عنه؛ إنما يبقى هذا التحويل الصوتي تفسيرا لرؤية كل ممثل لتمثيلية "حنا السلطان": فحنا السلطان لا يعتبر دوره سوى تشخيص إيهامي لواقع زائف، بينما تراه الشخصيتان تجسيدا لدور حقيقي. أما الصوت الثاني في الملفوظ، فهو ينسق بين مشاهد التمثيلية، ويسجل، داخل الوضعية التلفظية، لحظة انتقال الدور التمثيلي إلى الممثلين الآخرين، ليظهر أن التعاقد الضمني الذي يربط بين الممثلين في الجزء الأول، قد أدخل به "حنا السلطان" في الجزء الثاني، حيث إنه لم يتابع دور الممثلين، كما تابع دوره طيلة تشخيصه له: فباستثناء هودته مرة واحدة، إلى وسط الغرفة، وكأنه سيعود إلى التمثيل، خارقا نقاش الممثلين، لم يشارك كمتلق داخلي في استكمال التمثيلية. ولعل هذا الخلط التواصلية قد انعكس على طبيعة وطريقة توليد الجزء الثاني من التمثيلية: فلئن كان الجزء الأول الذي توفرت له شروط التلفظ والتلقي معا، قد تولد ضمن بنية سردية موحدة، فالجزء الثاني يحفه اللبس والتفتيت السرديين، ويسود الجدل الرؤيوي مرجعية تشكيله.

"حنا يجلس في طرف الغرفة ويغمض عينيه.

أحمد: أنا خائف.

منير: من شو.

أحمد: من حنا، ياعمي هيدا مجرم حقيقي، بكرا يقتلنا.

(...)

أحمد: ونورما؟

منير: هو وعدني فيها.

أحمد: شفتها.

منير: لا.

منير يقف، يقلد بغه صوت كعب حذاء نورما. يصل إليها ويضمها (ص. 991-100).

عمدنا إلى بسط هذين المقطعين من النقاش الطويل، لكونهما يجعلان على تمفصلين داخل الوضعية التلفظية الجديدة: في التمثيل الأول، يبدو أن الممثلين أحمد ومنير قد اندوجا في السياق الذي



أنتجه خطاب 'حنا السلطان' المزدوج في الجزء الأول، فيدشنان جزءهما التمثيلي باستثمار وضعيتيهما كمتلقين داخليين؛ مما يؤدي إلى إعادة 'حنا السلطان' إلى التمثيل مؤقتاً، ليشاركهما نشاطهما التلفظي. لكن انسحابه النهائي بسرعة، سينقل هذا النشاط إلى موضوع جديد يحتضنه التمثيل الثاني في الملفوظ الحراري؛ ويتعلق الأمر بشخصية 'نورما'، كإحدى شخصيات الجريمة، إذ يمكن القول إن إقحام اسمها في النقاش يمثل مناسبة للكشف عن نوعية وظيفتها ضمن حكاية الجريمة. وتبدو وساطة 'حنا السلطان' واضحة في نقل شخصية 'نورما' إلى فضاء السجن، عبر الحكايات التي يرويها عنها، حيث يقوم بترسيخ صورتها في خيال أحمد و'منير'؛ فما أن انتهى دور 'حنا' على مستوى إنتاج الخطاب التمثيلي أو متابعته، حتى فرضت هذه الصورة حضورها الفعلي داخل الوضعية السردية، سواء بوقوعها محورا للنقاش أو تجميعها وهما تستحضره الحركات الإيمائية للممثل. والحال أن هذا النقاش سيتهي بقراءة كل ممثل للرسالة التي كتبها 'نورما'، ليقدم فيها نفسه العاشق المحتمل، بعد إعدام 'حنا'. لكن الجزء الثاني سيتهي دون أن يتضمن حدث القتل الذي يفترض أن يلي النقاش بين الممثلين، كما يثبت ذلك السارد و'حنا السلطان' معاً، فيحدث التباس زمني يصعب ضممه لتحديد، هل جرى حدث القتل في نهاية التمثيلية أم أنه يفصل بينهما مسافة زمنية. والواقع أن كلا الاحتمالين يدعمه مبرر نصي، فالاحتمال الأول يستند إلى سياق الملفوظ الذي يثبت أن الموت تمخض عن النقاش بين الممثلين، كما رأينا قبل قليل. أما الاحتمال الثاني فيتبلور من هذا الملفوظ:

'هذا المشهد لن يتكرر، فحنا لن يعود إلى تمثيل الجريمة، وإقامته في الحبس، في الغرفة الصغيرة مع العتر وسلوان سوف تستمر ثلاثين يوماً. أخذ منهما الرسالتين ومزقهما وهو يضحك. ولم يقل لنورما شيئاً عن صديقيه' (ص. 101).

يتأسس هذا الملفوظ، على ضوء الوضعية السردية السابقة التي تتأطر داخلهما التمثيلية الداخلية، إنه يحمل سمات توضيحية تتعارض كما يبدو، مع إحالات النصوص السردية التي يستند إليها الاحتمال الأول، فإضافة إلى كونه يظهر أن 'حنا السلطان' لم يمثل إلا مرة واحدة، فإنه يتعارض مع السياق الذي يبلور وقوع حدث القتل داخل التمثيلية الداخلية الأولى، بدليل أن القاتل والمقتول بقيا شهراً كاملاً مع 'حنا السلطان' داخل الزنزانة، مما يعني أن النقاش بين الشخصيتين لم ينقطع بتمزيق 'حنا السلطان' الرسالتين، بل يفترض أنه استمر طويلاً، فانهى بقتل 'منير' أحد العتر. ومن ثم، لا بد للسارد أو 'حنا السلطان' أن يطوياً المسافة الزمنية ليربطا دور القتل بدور التمثيل الإيهامي لـ 'حنا السلطان' الذي لم يحدث سوى مرة واحدة. أما الإبقاء على المسافة الزمنية التي يضمنها السياق التلفظي العام، فيجعل

نهاية التمثيلية غامضة؛ وهو الغموض الذي سيشتد بموضوع القتل إلى مواقع رؤيوية متعددة، مما يدفع إلى تتبع أجزاء حكاية الجريمة، وتحديدًا حدث القتل في الجزء الحكائي الموالي:

«ما سر تلك الجريمة التي حدثت في حبس الرمل عام 1948؟

لماذا قتل منير سلوان صديقه أحمد العتر؟

هل كان انطباع الرئيس عن الجريمة التي دبرها حنا السلطان صحيحاً؟ أم الصحيح هو كلام

حنا أمام المحقق؟» (ص. 137).

لن يتوالد السرد للإجابة عن هذا التساؤل، بل ليكشف تضارب وجهات النظر حول موضوع القتل، ويرسخ سرية هذا الحدث. ومن ثم، يتضح أن عدم احتضان التمثيلية الداعية لحدث القتل إجراء لدفع المتلقي في عملية قراءة متوترة بحثاً عن نهاية غامضة، لا يتجه السرد نحو بسط تفاصيلها، إنما يبدو أن السارد ذاته غير متيقن منها: «أين الحكاية؟ وأين الحقيقة؟» (ص. 151).

الحاصل أن متابعة مسار تشظي حكاية الجريمة، تمثل شكلاً للانحدال السردى الذي تحكم لعبة السرد في خلق سياقات تلفظية متعددة، إنه لا ينحسب في مجال واحد، ولا يرتفع إلى أسلوب البناء المتناسك والتدرج في الحكاية الواحدة، بل يؤسس التفتت والتداخل صليبي استراتيجيته السردية.

## 2- اشتغال اللغة: الخصوصيات السردية:

لا شك أن اللغة تشكل إحدى بؤر التجديد والخرق في الكتابة السردية الحديثة، على اعتبار أنها لم تعد وسيلة للتشخيص فحسب، إنما غدت استراتيجية سردية تنحو إلى مواءمة شكلها مع طرائق الكتابة والموضوعات المطروحة.

يظهر أن اللغة في النص السردى تصدر عن سجلات لغوية متنوعة تحول السرد إلى ساحة لأصوات مختلفة وتلوينات تعبيرية، ويظهر أن مبدأ البحث عن الأسرار أو الألغاز يخضع هذه السجلات لمساراته المتشعبة ويطيحها بإرغاماته.

منذ البدء، تأخذ اللغة السردية شكل الوثائق التاريخي: في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن عمر يناهز الثمانين عاماً (ص. 7).

وهو اتجاه لغوي سيطر عليه اللغة الفصيحة في أغلب المواقع السردية، إذ نادراً ما تحلق اللغة خارج التشخيص الموضوعي والإيقاع التقريرى: فعلى لغة الحلم لا تخضع لتهويمات فضاءاته،

حيث لا فليح ننوات لغوية، حال انتقال السرد من الواقع إلى الحلم: "حلم حنا، في تلك الليلة، وكأنه لسان جلدي لحذاء بني مهترئ. كان اللسان يتلى من فمه وكأنه لسان كلب" (ص. 13).

وتتعضد هذه الخاصية الموضوعية، عند ولوج سجلات أخرى، ينسجم تشخيصها اللغوي مع اللغة السردية التي تحتضنها، كالسجل اللغوي الصحفي: "سحب حنا جريدة من جيب بنطلونه وبدأ يقرأ. هذا المجرم المدعو حنا السلطان، يجب أن يعلق بجبل المشنقة، يجب أن يراه كل الشعب ميتاً" (ص. 91). وكالسجل اللغوي القضائي الذي تستثمر صرامته وإجرائيته:

وأصدرت المحكمة الأحكام التالية:

سامي بن سليم، السجن خمس سنوات.

حافظ الشعار، خمس سنوات" (ص. 119).

إن السارد يحاول أن يحو التميزات الشكلية بين هذه السجلات اللغوية، بمعنى أنه، بشكل عام، يخضع لغته لمقاييس الضبط التاريخي، والصحفي، والقانوني؛ فلا تتخفف صرامة اللغة إلا حين يدرج مقاطع من نصوص خارجية داخل نصه السردية: كالنص الشعري والنص الأسطوري. بيد أن هذا الانسجام الظاهري لا يلغي التعدد اللغوي بالمعنى "الباخيتي"، إذ إن اللغة تصادم وتجاوز أصوات عديدة تبرز تعدد الوعي.

في مستوى آخر، تظل اللغة الشفهية أهم سجل لغوي يحقق التنوع في سلم الأصوات، لا لكونه يلور وعيا خاصا فحسب، بل بحضوره أقوى سجل ينازع اللغة الفصيحة في تشخيص العوالم السردية: فبناء على الملاحظات النظرية التي أثبتناها سابقا، عند تناول اللغة الشفهية في محكي ترايبها زعفران (الفصل الثاني)، يمكن القول إن المعجم الشفهي يكتسب، هنا أيضا، وضعاً جديداً يساهم المعجمان في تأسيس متخيله وأديته؛ على اعتبار أن الكتابة السردية لا تبتعد عن اللغة الشفهية، إنما يبدو أنها منجذبة إليها. وتتحقق هذه العملية في شكلين: الشكل البارز، حيث تحضر اللغة الشفهية بكل حولاتها، بنية سردية مكونة، والشكل الخفي الذي يتحقق، خاصة، في الجانب التركيبي للغة الفصيحة.

تكاد كل خطابات وحوارات الشخصيات أن تكون شفهية. إذ يندر أن تتدخل باللغة الفصيحة، لتمرر صوته وتعبّر عن موقفها. وللمقاربة أشكالها، يمكن أن نتوقف عند بعض المقاطع النصية:

1 - أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقرأها بعينه، ثم قال لسارة "فكفي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرههم حين دخل لبيت. ألعوض بسلامتكم هيدا ابني عمي يعقوب اسمه على اسمي انقتل بكلومبيا التعازي بعدين" (ص.20).

يبرز التناوب بين اللغة الفصيحة واللغة الشفهية واضحا، حيث إنه لحظة إدراج الخطابين المباشرين لشخصية يعقوب نصارا، تتحول اللغة الفصيحة إلى سلم تعبيرى آخر، يفرد بإيقاعه ونبرته ولكنته الخاصة. وإذا كان يمكننا لمتلق خاص أن يعي، بمعرفته القبلية، أن اللغة الشفهية هي اللغة المحلية في لبنان، فإن غير العارف بهذه المحلية، يمكنه أيضا، نظرا لاختلالات معجمية وتركيبية، أن يتنبه إلى كونها ليست فصيحة. ومادام النص السردى نصا أدبيا، فإدراج هذه التكرينات الشفهية عن وعي وقصد، بمنحها وظيفة جمالية ودلالية؛ وتكمن، أساسا، في خلق توترات في عملية التلقي تتمايز من متلق لآخر، حسب مستويات اطلاعه على هذه اللغة الشفهية المحلية.

والواقع أن هذه اللغة ذاتها، تقترب أو تباعد من المعجم الفصيح حسب مرجعيتها الصوتية: فإن كانت تقترب في بعض المواقع من المعجم الفصيح، كما في الملفوظ أعلاه، فهي في مواقع أخرى، توغل في محليتها، كما تبرز هذا المقطع: "قال فيكتور للجلاد، أنا بدي أحكي، إني حق إحكي وانتو هونيك وقفوا الزلاغيط والغناني، لاحقين، بعد شوي عملوا يللي بدكم ياه. وأنا مرح عود أسمع..." (ص.171).

من جهة أخرى، تقوم اللغة الشفهية بتكسير البنية السردية، عند إحداثها بنى سردية تفرز فجوات وانعراجات داخل وضعية التلقي الفصيح، مما يجعلها تساهم في تشظية النص السردى. بيد أنها، مع ذلك، تمنح للشخصيات فرصة التعبير عن انشغالاتها ورغباتها بصوتها المتأخم لوجدانها، فتقلل المواقف بشحنها الوجدانية الأصلية، ثم تبدو كما لو أنها تفرض على السارد مقوماتها وعمق تشخيصها الذي لا تستطيع اللغة الفصيحة، الإضطلاع به في المستويات التي يستهدفها التعبير الشفهي.

في الشكل الثاني، يظهر أن منازعة اللغة الشفهية بشدة، اللغة الفصيحة حول تشكيل البنية السردية، قد ألانتها لكثير من مؤثراتها. وعلى الرغم من أننا لا نأخذ داخل الكتابة السردية باللغة الفصيحة، معجما شفهيًا، ماعدا هذه البنى الخطابية الظاهرة، فتأثرها به يشتغل بشكل ضمني؛ ذلك أنها تتجرد من التكوينات البلاغية والاستعارية، فتستحيل لغة تقريرية وموضوعية، كما تتأثر

بالنفس الشفهي عند نزوع السارد إلى بعض الصيغ التي تسم الحكيم الشفهي، كصيغة التكرار التي يلجأ إليها المتحدث الشفهي، حال إحساسه أن المتلقي المباشر قد يفقد خيط متابعة الحكيم:

"وبالآخر يا أستاذ حاتم"، كانت لاتنادي زوجها باسمه المجرد، بل تضع قلبه كلمة أستاذ لتتدليل على احترامها الشديد له.

"وبالآخر يا أستاذ حاتم، أنت بتكون صرت بالتقاعد، متزوج أنطون والبنات، ونسكن أنا وإياك بالبيت يلل بدي أبني" (ص. 77).

يحضر السارد الذي تدخل بصوت فصيح، كمتحدث شفهي يباشر كلامه، دون أن يقدم له؛ لكنه يتبّه إلى وجود فجوة تقتضي ملء توضيحياً، لذلك، يستدرك حديثه بتأطيره أولاً، ثم يعود إلى الجملة الأولى ليبدأ من جديد الحديث عن موضوعه. كان ممكناً ألا يعيد السارد، هنا، تكرار "بالآخر يا أستاذ حاتم"، لأن القارئ، غير السامع، يملك فرص إعادة القراءة حتى يضبط سياق التلفظ، لكن ذلك لا يتساق مع نزوعه إلى جعل الشفهي ملون عضوي للكتابي، ولا يعني أنه، بمثل هذه التكرارات، "يحابي" المتلقي ويسهل له أمر القراءة، بل يعمل عبر هذا الإجراء، وإجراءات أخرى، كالاتقالات الفجائية، وخرق السياقات التلفظية، وعدم الاهتمام بالانسجام الظاهري؛ وهي سمات الحكيم الشفهي التي تعمل على توثير عملية القراءة، ودفع المتلقي إلى السقوط في الحيرة والالتباس، كي يساهم في إعادة بناء النص السرد.

في مستوى آخر، يمكن القول إن الإيقاع الساخر للعملية السردية يحضر مكيفاً هاماً للغة، على اعتبار أن السخرية ترتبط بالتشخيص اللغوي للتجارب المعيشية. إنما يطرح مفهومها قضايا عديدة، مازالت تثير نقاشات المنظرين والدارسين حول تعريفاتها ومجالاتها وأشكال حضورها داخل النصوص الأدبية. ونكتفي، هنا، ببسط بعض الملاحظات التي ستنتقل التحليل إلى الوقوف عند بعض سمات أشغال السخرية في النص الأدبي.

نرى بيذا اليمان (1979) [B. Alleman] <sup>(1)</sup> أنه يتوجب التمييز بين السخرية كمبدأ فلسفي وميتافيزيقي، والسخرية كظاهرة وكأسلوب أدبي؛ فتحددها، بطريقة شكلية خالصة، كصيغة للمخاطب (Mode de discours). لكنها لا تتصور هذه الصيغة مجرد تعارض بين القول الحرفي والقول المقصود، بل إنها تثبت أن السخرية بالمعنى الصارم للكلمة، لا يمكن أن تتحدد في كلمات

(1) B. Alleman (1979), «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique*, 36, p.388.

خاصة<sup>(1)</sup>؛ لتضع بذلك، العلامات الساخرة داخل النص في عكس السؤال، فتقول إن النص السخري النموذجي، سيكون ذلك النص الذي يفترض فيه السخرية في غياب تام لكل مؤشر إليها<sup>(2)</sup>. لكن يمكن الاعتراض على هذا التصور، بالسؤال كيف يمكن أن نفهم أن نصا ما نص سخري دون الاسترشاد بالعلامات؟. ويبدو أن اليمان ذاتها قد استشعرت هذا الإشكال، فأنبرت إلى بسط نماذج من رواية القرن: 18، لتخلص إلى التثنية إلى الدور الأساسي للتأويل عند التعامل مع النصوص، مؤكدة أن الظاهرة النوعية للسخرية تستجيب لنوع من البصيرة والفهم القبلي يلزامان دائما المتلقي، أي أنه نوع من الحاسة السادسة؛ وهو إحساس مشترك، لا يمكن لأي حجة عقلية أن تظهره<sup>(3)</sup>.

يمكن القول، إذن، إن السخرية كصيغة للخطاب، تراهن على السياقات بمعناه الواسع؛ وهو ماحدا باليمان إلى استبدال مفهوم التعارض السخري الشفاف بين الرسالة الحرفية والرسالة الحقيقية، بمفهوم حقل التوتر (Champ de tension)، لأنه مفهوم واسع لا يلزم الدارس بتحليل شكلي خالص للتعارضات الواضحة.

من جهة أخرى، يضمن فليب هامون (1996) [P.Hammon] تصور اليمان، حين يدعو إلى تناول السخرية كتوتر بعثري النص، وليس فقط كـ 'تتابع التجنيسات أو نكات متعارضة ومنعزلة'<sup>(4)</sup>. غير أنه يولي أهمية للمؤشرات، على اعتبار أن السخرية في الرواية الجديدة، تستند على التراكمات اللفظية للظاهرة<sup>(5)</sup>، ويرى أن اشتغال بيدي اليمان على الرواية التقليدية يجعلها تستبعد المؤشرات الظاهرة، لأن سخريتها لا تتواءم مع ظهور مؤشرات قد تعرقل سيرها إلى أهدافها. من ثم، يرى أنه يصعب التمييز بين المؤشر والمعنى وشكل أثر [Effet] السخرية<sup>(6)</sup>، فيعالج هذا الأثر كوضعية تلفظية تشكل من ملفوظات<sup>(7)</sup>، ركشكل تواصلية هش يفترض من المتلقي أن يعلم بالنية

(1) نفسه، ص. 389.

(2) نفسه، ص. 389.

(3) نفسه، ص. 395.

(4) Ph.Hammon (1996), L'ironie littéraire, p.5.

(5) نفسه، ص. 108.

(6) نفسه، ص. 108.

(7) نفسه، ص. 5.

الساخرة عند المؤلف أو المتكلم، ضمن عملية تلق لا بد أن تتشيد تأويلا ديناميا لتفرض المعنى المقصود<sup>(1)</sup>.

وأخيرا، لابد أن نشير إلى عمومية مفهوم السخرية. إنه يقع في ما يسميه هامون الشوك الإصطلاحي<sup>(2)</sup>، ذلك أن المعجم يقترح كلمات عديدة يطلق عليها تجاوزا، رغم ما يمكن أن يوجد بينها من فروقات دلالية، إسم السخرية: كالدعابة، والهزل، والفكاهة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء... يبدو أن هذين التخريجين النظريين يرتبطان بالنصوص التي تشكل خلفيتهما؛ لكنهما يؤكدان معا على أهمية السياق العام في إثبات السمة الساخرة للنص الأدبي؛ وهو توجه يتيح لنا أن نعالج بعض مواقع السخرية، إنما، إذ نتصور السخرية نشاطا تلفظيا يؤثر على مسار تشكيل النص السردي، لا نعتبر هذا النص نصا سخريا خالصا، بل تثبتين فيه السخرية بوصفها بنية سردية مكونة. وهذه بعض نماذجها:

#### 1- 'شو هيدا'

'ماشي، هيدا ملح، جسمي ملح.'

'بجبلك دوا.'

'مافي دوا، قللي الحكيم هيدا من آثار وليمة الملح، وبدو سنة وبيروح. هيك بروح أنا وإياه' (ص. 89).

يؤسس هذا الملفوظ لوضعية تلفظية تحتاج إلى مراجعة سياق حكاية شخصية 'حنا السلطان'، لكشف نوعية سخريتها، ويبدو أن خطاب 'حنا السلطان' حول جسده يتجه صوب إبراز وضعه الاعتباري الحالي، عبر خلق مفارقة لغوية في العبارة المركزية 'وليمة الملح'، ذلك أن 'الوليمة' والملح' يعيلان ضمن منظومة القيم السائدة على قيم وجدانية إيجابية، إلا أنها تحولت في حرف السجن إلى تعبيرات عن التعذيب والامتهان، حيث أجبر 'حنا السلطان' على بلع الملح ليتنزح منه اعتراف زائف. والحال أن الفعل التلفظي السخري لم يعتمد، مع ذلك، هذه المصادمة بين القيم، إنه يلتقط فحسب، جزءا من التجربة المعيشية بلغة هي لغة الجلاء ذاته؛ بمعنى أنه يكفي ل'حنا السلطان' أن يستعيد وضعه الاعتباري، لينتج سخرية حول جسده؛ على اعتبار أن الجسد ذاته، خطاب سيميائي ساخر (مليو

(1) نفسه، ص. 35.

(2) نفسه، ص. 44.

بالقشور). لكن تظل طريقة تشكيل الوضعية التلقظية حاسمة لفرز السخرية، وذلك بإعادة ربط حنا السلطان الوليمة بالملح، لحظة إجابته عن استفسار محاورته ثوروماً.

2 - نحن هربنا أنا كل حياتي ما بسمع أهلي إلا ويخبروني عن الهرية. الحرب يعني نهرب ونعوي (...). هيك بيو لمن ختير ووصل حافة الموت صار يعوي وبعدين مات. يمكن لأنه بهديك الأيام وقت هربوا بالحراش من عين كسرين على دبر القمر كانوا يخافوا بالليل من الذئاب والواوية. فكان جدي يحرسهم، وهو من وقت لوقت يصير يعوي مثل الديب حتى يهرب الحيوانات المفترسة. هيك مات جدي، وهيك مات ببي. وقت شعب كامل يهرب ويصير يعوي، منصير مثل الحيوانات...

كانت نورما تسمع إلى خطاب إبراهيم عن الحيوانات، وتخاف من حنا (ص. 112). يتذيل الملفوظ الشفهي المباشر داخل هذا المقطع، بتعليق فصيح يحدد طرفي التواصل الداخلي، فيكشف عن مرجعية الصوت الذي ينبس، فجأة، داخل السرد، دون تقديم إسنادي. ويظهر أن شخصية ثوروماً تتلقى، هنا، خطاباً تقويمياً ساخراً حول الوضع الاعتباري، في زمن الحرب، لعائلة نصار والجنتمع الروائي بشكل عام؛ وبذلك، يختلف عن ذاتية صوت حنا السلطان في الملفوظ السابق، رغم أن إبراهيم لا يعزل ذاته عن هذا الوضع. كما أن الأثر السخري لا ينبع، كما عند حنا، من مجاورة الكلمات وقلب دلالاتها. بل يستند إلى وضع شاذ لم يجد له إبراهيم تبريراً واضحاً: فتحة قراءة ساخرة تستحيل تأويلاً خاصاً لعواء والده لحظة احتضاره. ولما كان العواء صوت الذئاب، فمخيل إبراهيم ينسج علاقة مفترضة بين سلوك أجداده وسلوك الذئاب، فتغدو، وفقها، لعبة إرهاب الحيوانات بصوت الذئاب، طقساً إرغامياً لإبعاد الموت المادي. ومن ثم، يتشيد مسار الأثر السخري على الماثلة بين الإنسان والحيوان، فيحيل على واقع مأساوي يؤسس لشكل الدعابة السوداء، كممارسة تلفظية لا تفترض تعارضاً بين ظاهر القول وباطنه.

3 - فلقد اختلطت المقابر خلال الحرب الأهلية بشكل مثير إذ كان أبناء الطوائف المتقاتلة، يجدون أنفسهم في مقابر مشتركة، رغمًا عن إرادتهم القبر وحاد الطوائف اللبنانية. كان الخوري يقول وهو يدفن أبناء الطوائف المختلفة في مقبرته (ص. 15).

تتجه اللغة في هذا الملفوظ إلى تشخيص العلاقة الملتبسة بالموت، فتفجر تناقضات الجنتمع الروائي باستهدافها مفارقات موقف اجتماعي وديني. وينبثق أثر السخرية من صوت الكامن الذي يشيد خطاباً تقييمياً حول منطق قلب الأشياء، حيث تتضيد صيغته اللغوية على نحو يجاور بين



المتناقضات: فالطوائف تعني طقوساً دينية مختلفة في الحياة والموت، واستعمال عبارة القبر وليس عبارة القبور، يستهدف دفع حدة هذا الاختلاف إلى المفارقة التي يرسخها فعل 'وحد'؛ ذلك أن القبر، كفضاء للموت، يحقق ما عجز عنه لبنان 'كفضاء واسع للحياة. ومن ثم، ترتبط السخرية بغرابة الواقع عندما تتعارض الفضاءات، وتتناقض عناصر العلاقة التقابلية في لغة الكاهن الخفية:

التمزق والتناحر لحظة الحياة # الوحدة والتساكن لحظة الموت.

4 - كان الناس يذهبون للسلام على إيفا حين تعود، ويستمعون إلى حكاية الشركة التي تعمل فيها، ويناقشون شروط العمل، وهم يعلمون أن إيفا تكذب عليهم، وإيفا تعلم أنهم يكذبون عليها. والكذبة تستمر والناس تتحدث مع بعضها. كان إبراهيم يستمع إلى إيفا، ويتخيل الأمير الكهل الذي قلع نصف أسنانه، وهو يتلظى حين يحتمل الفتاة باللباس الأسود، يهبها المال، ويمسك بها، كما يمسك بقطع الأثاث التي يملكها ويفترشها كأنها شرشف يصلح غطاء لبدنه المترهل" (ص. 50).

يتأسس أثر السخرية في هذا الملفوظ عند تواطؤ الشخصيات على إخفاء الحقيقة: نكل شخصية تمارس تلفظاً مزدوجاً، لا بمعنى أن الكلام الظاهر يشف عن كلام باطن يعارضه ويرغب في تبليغه، بل لكونها تبادل كلاماً لا يتبلور نقيضاً للكلام الآخر، إلا إذا كان هذا النقيض إلغاء للزيف؛ إذ إنه وحده الكذب المتبادل يوفر شروط نشوء التواصل واستمراره بين الشخصيات. ويبدو أن الأطراف المشاركة ستلتزم بها، مادامت ترغب في الحديث، ولو من أجل الحديث فقط؛ وتغادر، مقابل ذلك، ممارسة الكذب سخرية من الذات والآخر معاً. على أن إبراهيم 'كطرف أساسي في هذا التواصل السخري، سيشرّد، عوض الإنصاح بالحقيقة، لتتداعى إلى غيخته صورة عمل إيفاً الحقيقي، حيث يستمع إلى الكذب ويفكر في الواقع، فتراكب هذه الصورة الزائفة مع صورة الأمير أنكاريكاتورية التي تجرد إيفاً من إنسانيتها وتحولها إلى بضاعة. وبذلك، تتحقق السخرية من خلال استلذاذ الناس الكذب، ونزوع اللغة في الأخير إلى تشخيص حكم أكسيولوجي على شخصية الأمير.

يمكن أن نتابع بسط نماذج أخرى، يخصص بها النص السردى، لنخلص إلى أن توظيف عنصر السخرية يندرج ضمن جهود الكتابة السردية في تنويع صيغها، وتلوين بنيتها اللغوية والدلالية. ويتجلى نزوعها التحديثي في استلزامها، باستمرار، فعلاً تأويلياً؛ لأنها لا تتشيد فقط، على التعارض التقليدي بين ظاهر الكلام وباطنها، إنما، أيضاً، على التقاطع العفوي لمفارقة الواقع

المرجعي، على نحو موضوعي يجعلها غير مقصودة في ذاتها. لذلك، فهي تمنح للشخصيات فرصة تعميق الوصي بذاتها ومحيطها، فتساهم في تعدد الأصوات، وتنسب الأشياء. ومن ثم، تنخرط في حركة السارد كإحدى الوسائط الممكنة لكشف سر الشخصيات، عبر كشف مقارقات وعيها بواقعها؛ لتتضاف، بذلك، إلى طرق الكتابة قصد بناء نص سردي جديد يحاكي الواقع المرجعي بنزوعه إلى التماهي مع هيكلته المنطقية، وليس بإعادة استنساخه.

## II - اشتغال الزمن الحكائي

### 1- تشكيل البنيات الزمنية الكبرى:

كشفت المقاربة ضمن المحور التحليلي السابق، عن سمات تشظي النص السردي إلى عدة أجزاء سردية، حيث توقفت عند تأرجح السرد بين بدايات سردية متعددة، كمدخل إلى صرح الحكاية-الإطار. والحال أن هذا التمثيل السردي يعكس استراتيجية زمنية، يمكن القول إنها إحدى محدداته، ذلك أن الافتتاحيات المتناسلة تؤدي، من جزء لآخر، وظيفة مزدوجة: فحين يختار السرد بداية جديدة، فإنه يستولد جزءا سرديا جديدا. ويبرز أن بدايات الأجزاء تحمل شذرات زمنية أو مكانية، لا بد من ربطها بالحدث الذي يتدشن به السرد، لتحديد نقطتها الزمنية المادية (الفزيائية). ومن ثم، يمكن أن تمفصل التوالي الزمني للأجزاء على التفصلات الزمنية الكرونولوجية. على أن الاهتمام سينصب، أساسا، على مراقبة منطقية الانتقال الزمني بين الأجزاء، دون إغفال أن طول الزمن الحكائي لا يمكن أن يقاس على زمن القراءة، أي على عدد الصفحات التي يمتد داخلها.

والحال أنه إذا كان كل نص سردي يحدد مستواه الزمني الأول بالنقطة الزمنية التي ينطلق منها، فمحكي مجمع الأسرار، الذي يعقد حيكته على كشف الأسرار، يغدو حاضرا تلفظه زمن إعلان السارد عن مشروعه السردية: "والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.9). ومن ثم، يظهر أن ربط حاضرا التلفظ بصوت السارد، قصد تحديد زمن المستوى السردية الأول، لا يلغي أسبقية الحدث الأول؛ على اعتبار أن أحداث الموت التي ابتدأ بها النص السردية، تتوالى في مقطع زمني قصير بنحو يتيح ربط الافتتاحية الأولى بأي حدث من هذه الأحداث.

في الوهلة الأولى، يبدو أن إشارة السارد اللغوية، في مستهل كل جزء، إلى بداية الحكاية لا تملك أهمية في تحديد حاضرا التلفظ، لأنه يمكن أن يشرع في السرد دون التنبيه إلى ذلك؛ غير أن

تكرار هذه الإشارة عند بداية الأجزاء - ما خلا الجزء ان الأخير ان - يستثير قضية زمنية جديدة، ذلك أن ما اعتبرناه، سابقا، مداخل سردية متعددة يستحيل، ضمن التوزيع الزمني، بدايات متعددة تعطي انطبعا باستقلال الأجزاء بأزميتها الخاصة، فيحق لكل جزء سردي أن يستنسخ الافتتاحية السابقة، ويؤسس حاضرا تلفظ خاص به. ومن ثم، لا يعمل تكرار الافتتاحية الأولى على تشظية النص فقط، بل إنه يرغم الحكيم أن يوصف أجزاءه على نقط زمنية مترافقة، كما لو أنه يعلقها على 'مشاجب' متماثلة. بيد أن فعل القراءة يخلق تواسجات داخلية تتجاوز هذا التشظي الظاهري، حيث يتضح أن الجزءين: الأول والثاني، اللذين تناطرا نهايتهما داخل المقطع الزمني لحاضر التلفظ قبل تشظيه، ستمتد مادتهما الحكائية، بشكل متقطع، داخل الأجزاء السردية اللاحقة؛ وبشخصيهما نهاية الحكاية، يرغمان السرد على الغوص في الزمن الماضي. وهو إجراء زمني يعاكس يتساق مع خطط السارد ومقصدياته، ذلك أن كشف السر الذي تحول إلى لغز، يرتبط بوجود وضعية نهائية، تجهل مسبباتها، وبروز رغبة ملحة في ولوج مضيقها. وبذلك، يستحيل الزمن الماضي أفقا للتبلور السردية، حيث تتأسس عملية التحريك على قواعد زمنية جديدة تقلب المنطق الحكائي التقليدي الذي يتبلور فيه السرد من البداية إلى النهاية، مروراً بعقدة الحكاية. والحال أن حضور اللغز عصيا عن الحل (ص. 10) يجعل عملية السرد، كما رأينا في المحور الأول، استشرافات حكائية فقط، بمعنى أن توجه الزمن صوب الماضي لا تحركه معرفة بدئية بالأسرار، بل يحكمه التتقيب في مراحل زمنية مختلفة، عن شظايا التجربة المعيشة للشخصيات.

من جهة أخرى، ترسم البدايات التي تنصدر كل جزء حكائي ابتداء من الجزء الثالث خطا زمنيا، يخضع شكله ومدها للنقط التي يختار السارد الانطلاق منها؛ ولأجل القبض على خطاطته، يمكن متابعة الأحداث التي تنطلق من هذه النقطة، وهي نقط تعتبر أزمنة حاضرا تلفظ الأجزاء السردية في انعزال بعضها عن بعض على سطح النص السردية.

يلاحظ أن وحده الجزء الثاني يعرف، لانشغاله بترتيبات 'حنا السلطان' لدفن جثة إبراهيم، تطورا سرديا كرونولوجيا، قياسا على لحظة انطلاق السرد؛ إنما تحدث فيه مفارقة زمنية استرجاعية، عند الانتقال من آخر حدث في الجزء الأول إلى أول حدث في الجزء الثاني، تصل سعتها أياها قليلة، ولا يتجاوز مداها بضع ساعات. وحين يعود السرد إلى نقطة المفارقة، يشير من جديد إلى الوضع الاعتباري لشخصية 'حنا السلطان'، كما في آخر الجزء الأول، معلنا بذلك عن إمكانية ولوج الحكاية - الإطار من نقط زمنية متقدمة، حيث ينغلق المقطع الزمني الذي يمكن اعتباره، مؤقتا، حاضرا التلفظ.

ويزر، أيضاً، أن مجموعة من الأجزاء تنطلق من نقط زمنية متطابقة، أي أن استهلالاتها تتقاطع في نفس الحدث. ويبحث عن مسوغات هذا الإجراء الزمني التكراري، يمكن تقريب هذه البدايات وقراءتها على ضوء المنظور السردى.

بدايات الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم نصار الأمور بشكل غامض. كان في العاشرة، وكانت العائلة تستعد للسفر إلى كولومبيا (...). قال لنورما عندما وعدها بالزواج، إنه يذكر نقاطاً بيضاء على شاشة عينيه، ورسالة غامضة، صراخ العمة. انهيار أحلام الهجرة والزواج وتأسيس حياة جديدة (ص. 19).

يؤسس هذا الملفوظ لبداية زمنية جديدة، قد تشكل حاضراً تلفظ جديد، عند فصل جزئها عن الجزئين: الأول والثاني، وقد تكون أقصى بداية زمنية للحكاية-الإطار، إذا يحدث الربط بين الأجزاء السردية، ليظل الاحتمالان واردين عند الانتقال من جزء إلى آخر: ضمن الاحتمال الأول، تتحدد نقطة البداية الزمنية ما بين فعل التذكر لحظة تلفظ هذا التذكر، حيث إن اللحظة الأولى تتأسس على حاضراً تاريخي، مما يدل على امتدادها في الزمن. لكن فعل حكى إبراهيم الحدث لنورما، في لحظة وعده الزواج منها، يضع علامة بداية الحكاية داخل هذه الديمومة. وبذلك، لا يمكن اعتبار حدث وصول الرسالة بداية للحكاية، إلا باعتباره استرجاعاً خارجياً بالنظر إلى زمن لحظة حكى، أما في الاحتمال الثاني، فنسجل مفارقة زمنية تنقل المحكي إلى مستوى زمني ثان، ويغدو ضمنه حكى التذكر استرجاعاً زمنياً، بالنظر إلى زمن انطلاق السرد. والحال أن فعل التذكر ذاته، لا يمكنه أن يتحقق متكاملًا وواضحاً، على اعتبار أن لحظة وقوع حدث وصول الرسالة لم تكن فيها ذاكرة الشخصية قادرة على الاحتفاظ بتفاصيله. ومن ثم، تستمر ثقوب الذاكرة في الانعكاس على فعل التلفظ، أي على عملية الحكى الذي سيحاول باستمرار تحريك الذاكرة، على ضعفها، لاستعادة الحدث، مما يؤدي إلى تكرار زمني للموضوع ذاته في الجزء الرابع:

هكذا بدأت الحكاية.

في ذلك الزمان، كانت عائلة يعقوب نصار المؤلفة منه ومن شقيقته سارة وابنته الصغير، تستعد للهجرة إلى كولومبيا، حين وصلت تلك الرسالة التي ألغت كل شيء وحطمت حلم الرجل بالهجرة (ص. 35).

تم العودة الزمنية، هنا، وفق منظور سردي آخر يقب فيه فعل التذكر أو عملية حكى. ربما يعود ذلك، إلى إمكانية احتفاظ الخلق، لتجاوز الجزئين، بالسبب التبريري الذي تمخض عنه حدث

وصول الرسالة؛ وهو ما سيتيح القول إن السارد يكرر الصيغة اللغوية فقط، دون أن يحدد المدخل الزمني إلى الحكاية-الإطار. غير أن متواليات هذا الملفوظ تخلق وضعية سردية لحدث وصول الرسالة، على خلاف متواليات الملفوظ السابق التي بترت هذه الوضعية وخفلتها. ولعل ذلك يعود إلى خلوه من انعكاسات الذاكرة الغامضة، إنما يبدو من المقاطع السردية الموالية، أن ذلك الوضوح ينم عن نزوع إلى تحريك الوضعية السردية من مشهد وصول الرسالة إلى المسألة حول الرسالة ذاتها. وقد سبق أن أثرنا، ضمن المحور الأول، كيف تمكن السارد من إخراج علاقة مفترضة بين الرسالة ورواية: قصة موت معلن، حيث يتحقق الجزء السردى قراءة داخلية لهذه الرواية.

ويفتح الجزء الرابع عشرة أيضا بالبداية الزمنية ذاتها:  
بدأت الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم أن الشمس كانت تحرق المدينة. الشمس في كل مكان وإبراهيم الطفل يلعب بالماء. الشمس تدخل في برميل الماء الموضوع قرب شجرة اللوز في الحديقة. وإبراهيم أمام الماء، ويداه غارتان في الماء، واللولولة في أذنيه. كانت العممة سارة تولول دائما كأنها أرملة (ص. 181).  
تحمل هذه البداية الزمنية على حدث وصول الرسالة، وهي عودة تلتقط، ضمن فعل تذكري، بقايا المشهد الذي يكتنف هذا الحدث، لكنها، خلافا لمتوالياته لعودة في الجزء الثالث، تكتفي بتكرار لغوي لوضعية شخصية إبراهيم الطفل داخل هذا المشهد. وقد يكون مرد ذلك إلى افتراض السارد أن المتلقي بات يعرف السياق العام للحدث، غير أن إسقاط الإشارة الواضحة إلى حدث وصول الرسالة، ينم عن تشكك ذاكرة إبراهيم في وجود الرسالة أصلا، وهو ما يخرج العودة الزمنية من الرتبة، وتكرار المواضيع؛ بل إنها تثير أسئلة جديدة ستجلى عند متابعة القراءة، لتهدد كل شئ بالتحطم:  
هل كانت هناك رسالة؟ أم أن الأمور اختلطت في رأس إبراهيم، وفهم أن هناك رسالة، بينما المسألة هي بكاء العممة، وصراخها لأنها كانت تريد الهجرة إلى كولومبيا؟ (ص. 181).

واضح أن تشوش الذاكرة لا يؤثر، فقط، على طرق توليد السرد، بل ينعكس، أيضا، على توزيع الزمن الحكائي؛ على اعتبار أن هذا الزمن يعيد تنظيم تفاصيل الحكاية المستعادة، وفق اختيارات السارد التبشيرية. وعندئذ، يعكس التكرار الزمني المنظور العام الذي يستند على مرجعيات مختلفة لتحقيق الحدث: فتشكك إبراهيم في وجود الرسالة، يقابله تأكيد العممة له، رغم صعوبة تفسيرها لمضمونها: "ما يعرف، كانوا عيوني مدمعين، فهمت أنه يعقوب مات، كان مكتوب يعقوب. لا كان مكتوب سانتياغو، نحن كنا نسمي أبوك سانتاغو" (ص. 182).

هكذا، ترغم الذاكرة الغامضة السرد على التحويط السردى، فيساوئ ذلك مع الرؤية الزمنية التي تجعل من التكرار محاولة للنفاذ إلى الحكاية من زوايا مختلفة: فبقدر ما يكون الموضوع مؤرقا للذاكرة الشخصية، بقدر ما تتواتر تشخيصاته على سطح النص السردى.

من جهة أخرى، تبرز المقارنة الزمنية للبدائيات أن مجموعة من المنطلقات الزمنية تتقاطع مع الجزء الأول عند نقطة انطلاقه من حدث الموت، بصفته الحدث الافتتاحي للنص السردى، خاصة موت إبراهيم نصار. بيد أن ما يستوقف المتلقي عند نهاية النص السردى، يكمن في إحالة الصفحات الأخيرة على الصفحات الأولى، أي أنها لا تقوم سوى بتكرار المشاهد والأحداث التي وردت في بداية النص السردى، بل إن الجزء الأخير يفتح على تساؤل مركزي طرح ضمن المقطع الزمني الأول الذي يشكل حدود الزمن الحاضر للنص السردى: 'كيف مات إبراهيم نصار؟' (ص. 16). / 'كيف مات إبراهيم؟' (ص. 203). بذلك، لا يجد السارد ضرورة في تثبيت الافتتاحية (اللازمة) للجزءين الأخيرين، لأنهما يستعيدان فضاءات الجزءين الأولين. وتتجلى الدلالة الزمنية لهذا البناء في النزوع إلى تدوير خط الزمن الحكائي، حيث ينتهي زمن المحكي -الإطار من حيث ابتدأ. ويتدسس هذا الطابع الدائري للزمن بإشارة السرد إلى الوضع الجسدي لـ'حنا السلطان'، حيث نتركه في البداية، وسط الأحذية في دكانه (ص. 11) و(ص. 17)، لنجده في الوضع ذاته في الصفحة الأخيرة: 'حنا السلطان وحده في دكانه، مما يخلق لهذا المكان المخلوق وظيفة التجسيد المادي للقفل الزمني والسردى، عند التقاء طرفي الدائرة الزمنية.

والأمر أن هذه الدائرة الزمنية تكسب الافتتاحيات السردية وضعها الوظيفي الخاص، حيث يمكنها أن تتجاوز إحالاتها الزمنية المزدوجة التي أشرنا إليها في بداية هذا التحليل: فبغض النظر عن اتجاه الزمن الحكائي الذي ينبثق، سرديا، من المستوى الزمني الأول، يمكن القول إن انسداد هذه الدائرة يجعل كل انطلاقة زمنية مرشحة لتشكيل حاضر التلفظ، لتحديد الانطلاقات الأخرى قياسا عليها، بمعنى أن التحام النهاية بالبداية لا يوقف القراءة عند جزء بعينه. إنها قراءة غير متبعية لا تترك مجالا للحديث عن التفسيرات الزمنية على سطح الدائرة. ومن ثم، نعتبر الجزء الثالث الذي تعود فيه ذاكرة إبراهيم نصار إلى الطفولة، استرجاعا زمنيا، مقارنة بزمنية الجزءين الأول والثاني؛ وقد يتجه، أيضا، رامن تلفظه صوب زمن الأجزاء الأخرى. وبذلك، تتشكل البدائيات الزمنية على خط زمني دائري، يتشظى فيه حاضر التلفظ إلى أزمنة حاضر تلفظ متعددة، على عكس البناء التقليدي المعتاد الذي لا يقوم سوى على حاضر تلفظ واحد، ينتظم به زمن القصة.

والواقع أنه يمكن أن نتلمس جذور هذه الرؤية الزمنية الدائرية المبنية على تعدد الانطلاقات السردية، في هذا الملفوظ الزمني الإنعكاسي.

"كان ذلك عشية الحرب الأهلية التي بدأت يوم نيسان 1975. كيف سيؤرخ المؤرخون لتلك العشية. هل بدأت الحرب عام 75 أم 73، أم 68، أم 67، أم عام 58، أم عام 1860؟

لا أدري، كل العشيات تصلح أن تكون عشية لتلك الحرب الطويلة التي دمرت كل شيء" (ص. 185).

يحاول السارد في هذا الملفوظ أن يقبض على بداية الحرب / الحكاية، إنما لم يسعفه وعيه الزمني الكلي على الاستقرار عند بداية محددة، لكونه بصطدم بتعدد البؤر الزمنية التي يمكن الانطلاق منها داخل الزمن الماضي. وحال الانتقال إلى التشكيل الحكائي، ينعكس هذا التمثل الزمني على إعادة تنظيم زمنية الحكاية، حيث يقدو تشظي بداية الحكاية إلى بدايات متعددة، انعكاسا لبدايات الحرب المتعددة: فكما الحرب الطويلة تصلح أن تشكل تواريجها المتعددة بداياتها الممكنة، تحضر الحكاية أيضا طويلة (ص. 9)، وتصلح كل الانطلاقات المتعددة للنص السردى أن تشكل بداياتها. وكما يتنازل الجرد المتوالي لتواريخ الحروب نحو الزمن الماضي، يتدشن النص السردى بنهاية الحكاية، ليبحت في الزمن الماضي عن بداياته. وتتساق، أيضا، زمنية المحكي بطابعهما الدائري مع هذه الخلفية الزمنية، ذلك أن العد التنازلي لبدايات الحرب لم يتوقف عند حرب 1860، إلا لمسوخين على الأقل. يرتبط الأول، بالموقع الوظيفي والبناي لحكاية مذابح 1860 التي كان قضاء قرية "عين كسرين" مسرحا لها؛ متوالياته وهو موقع نرجع إبراز علاقاته النصية المتشابكة إلى المحور الثالث. ويرتبط الثاني بعمل السارد على كشف دوران الصراع الدموي في حلقة مفرغة، حيث سيعيد شد طرفي الخيط الزمني المتوغل في الماضي بطرفه الآخر الذي يمتد إلى الزمن الحاضر، معضدا ذلك بعودة الصراع من جديد إلى "عين كسرين".

"وإبراهيم سوف يموت عام 1976، ولن يشاهد المذبحة الجديدة التي ستحدث عام 1983 حين كسرين القرى المجاورة، حيث قيل والله أعلم إن المذابح التي ستجري ستكون أكثر هولا من مذابح 1860" (ص. 160).

تستشر لحظة التلفظ حدثا، يتجاوز زمن المستوى السردى الأول الذي ينطلق بموت سارة وإبراهيم، فتكشف أن صيغة فعل المستقبل (FUTUR) الذي يوشر لها، لا يخضع لمنطق الخطية الزمنية الكرونولوجية، لكونه مستقبلا تاريخيا لا يمكن مطابقته مع زمن الكتابة. ومن ثم، يندرج في دائرية

الزمن الحكائي التي تتيح للسارد إمكانية الصدور من مواقع زمنية، لا يآبه بتوضيحها؛ وهو إجراء يكرس اتساع الدائرة لتواريخ جديدة في اتجاه الماضي والمستقبل معا، بمعنى أن التوقف عند عام 1860 لا يعني رسم حدودها الخلفية النهائية، بل يمكن الغوص عميقا في الماضي: "وقد نزع هذا القرع في أواخر القرن الثامن عشر وكان الجلد الأكبر نصار بن عيسى بن غسان، قرر النزوح من أزرع بسبب جريمة قتل" (ص. 26-27). كما يمكن أن يفتح النص على الزمن المستقبل كلما استأنف الصراع دورة القتل.

يبدو إذن، أن قراءة السارد لدوامه الحرب أوحى له بتدوير زمن المحكي: فإذا كان لا بد للحكاية أن تتشخص في نص سردي محدود بنهاية السرد، فالدائرة الزمنية التي تنظم مكوناتها، تحتل الانفتاح والاتساع لحكايات جديدة. ليظل انعكاس التجربة الزمنية التخيلية على تشكيل النص السردى، مرتبطا بتوليد مستمر للمحكيات، ضمن عملية حكي لا نهائية.

ينبغي الإشارة إلى أن النص السردى لا تتطابق بداياته المتعددة مع البدايات الممكنة للحرب، فباستثناء بعض البدايات التي تشترك في الانطلاق من زمن حرب: 1975، تنطلق البدايات الأخرى من أزمنة ترتبط بشخصيات ليست لها علاقة مباشرة بالحرب. والحال أن رواية: مجمع الأسرار، على خلاف روايات إلياس الفوري التي تأخذ حرب 1975 حضنا زمنيا لتجربتها، لم تستمر من زمن هذه الحرب سوى بدايتها، أي لحظة موت أو اختفاء شخصياتها. لعل سبب ذلك، يعود إلى رؤية السارد إلى طبيعة الصراع ذاته: فما دامت هذه الحرب الجديدة سوى بداية متجددة لحرب قديمة يمكن الكشف عن سرها عبر التحديق في بعض المحطات التاريخية للصراع الطويل، حيث يستحيل الحديث عن الماضي تعميقا للرؤية إلى الحاضر.

نستنتج أن البناء الدائري للزمن الحكائي يتساق، في عمله على تمثيل دائرية الصراع الدمرى، مع المبدأ السردى العام الذي يتجلى في كشف السر أو فك اللغز، ذلك أن الدائرة المحيطة بالانغلاق تعكس، استعاريا، تمثل السارد للسر الغامض، أي أنها تدل على صعوبة، بل استحالة اختراق دائرة الأسرار: فكلما اعتقد السارد أنه عثر على البداية المناسبة، يعود مرة أخرى إلى سطح الدائرة، كي يبحث عن بداية جديدة. ولا يحدث ذلك دون وقوع دوائر ضمنية صغرى، عند الانطلاق عدة مرات من نقطة زمنية واحدة، كما لو أن السارد لا يئس من محاولات الاختراق من منفذ واحد. ذلك ما يشكل الجانب الزمني الذي يحكم التشظي السردى، أما الجوانب الأخرى، فيمكن ملاحقتها ضمن المحور الثالث الذي سيعيد قراءة النص السردى، ضمن بناءات استعارية أخرى.



## 2- حركية الزمن الداخلية:

في هذا المستوى من التحليل، سنعاين تظاهرات الزمن الحكائي داخل هذه الحركة الأفقية الدائرية، حيث سنحاول الاقتراب من الانتظام الزمني للتكوينات الحكائية ضمن البنيات السردية الصغرى؛ وهو مسعى لا يستهدف مع ذلك، إعادة ترتيب الأزمنة المستعادة، إنما سيحاول كشف منطق الوعي الجديد بمكون الزمن الحكائي، في تأثيره على التظاهرات السردية للمادة الحكائية.

ثمة ثلاث مستويات، يمكن من خلالها بلورة مقاربة لهذا التصور الزمني: يرتبط المستوى الأول بطبيعة الإطار الزمني المستعاد، ويرتبط الثاني بقراءة زمنية للمقاطع المتجاوزة، ويتميز المستوى الثالث بتتبع المسار الزمني لتشكيل الحدث، عبر عدة أجزاء سردية.

في المستوى الأول، يحتضن النص السردى مجموعة من المؤشرات الزمنية إلى التاريخ المرجعي. وتكمن أهمية التوقف عند بعضها في كشف تفصلات زمن القصة وحدوده؛ على أن التحليل سيطعم ذلك، بلمس علاقة الشخصيات بهذه المؤشرات، لقرّر تجربتها الزمنية التخيلية. والحال أن أغلب المؤشرات الزمنية تتوافق مع تواريخ الحروب التي يجردها الملفوظ التلخيصي السابق، وسنعرض ثلاثة أزمنة منها تبرز خصوصية هذا المستوى:

### 1- كل هذا انتهى الآن إلى الأبد.

وجد إبراهيم نفسه في بداية الحرب الأهلية الطويلة التي بدأت عام 1975، ولم تنتهي بالنسبة له، لأنه مات في بدايتها.

أما نورما، فلا أحد يعلم. نورما اختفت بعد ذلك اليوم الذي رآها فيه حنا السلطان واقفة في الشارع.

وحنا يرفض أن يتكلم. الحرب حولته إلى أخرس<sup>(137)</sup>.

يعمل هذا الملفوظ على تكرار تلخيصي لبداية النص السردى: فإضافة إلى إعادته التذكير براهن التلفظ، يذكر أيضا بالحدود الأمامية للمحكي-الإطار، على اعتبار أن التكرار الزمني يحاول أن يخلق لذاته، تبعا لإرغامات انتهاج التشظي السردى، وظائف جديدة. ومن ثم، يقتضي استجلاء حوافز هذا الإجراء ربط الملفوظ بالمقاطع النصية المجاورة، وبمنطق التماثل العام.

يدور أن سياق التلفظ لا يستلزم العودة الفجائية إلى هذه المنطلقات، إلا إذا كان السارد يبيّن عليها تصوره للقراءة المحتملة، ذلك أن كشف السرد، منذ البدء، عن نهاية الحكاية، دعوة أولية

للمتلقي، كي ينخرط في قراءة تتجاوز الصراع الدرامي التقليدي لتتطور ما يمكن تسميته بالتجول عبر مناطق حكاية منفصلة أو متداخلة. وحين يعود السارد، من جديد، إلى هذا المؤشر الأولي، فإنه يعيد المتلقي إلى هذه الوضعية البدئية، مكسرا لعبة الخط الزمني الذي قد ينسبه البداية.

2- مرة واحدة تكلم إبراهيم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلطان. وكاتا يشربان العرق بعد خروج حنا من السجن. أخبره عن الثروة وأنه يفكر في توسيع السوبر ماركت، فنصحته حنا بالانتظار. لأن الأيام متقلبة وهناك خطر الحرب. وفعلا حصلت الحرب الأهلية عام 1985، ورجع لبنان إلى تلك الأجواء التي حفظها من حكايات أبيه عن أصل العائلة (ص. 25).

يمكن أن نفرز داخل هذا الملفوظ لحظتين زمنيتين: تتطور اللحظة الأولى، ضمن بنية فعلية تستشرف المستقبل في معظمها، وفق رؤيتين مختلفتين، فلتن يكشف إبراهيم عن مشروعه في غفلة عن سياق دائرية الصراع، فنحن السلطان يتوقع، بوعيه التام بمنطق الزمن، المحسار هذا المشروع، لتنتهي المتواليّة السردية، دون إشارة لرد فعل شخصية إبراهيم. ولعل انتهاء المتواليّة السردية، دون معرفة رد فعل إبراهيم تجاه تحذير حنا السلطان، يعود إلى كونه يوافق أو يتجاهل توقعه، إنما يبدو أن القفزة الزمنية السريعة إلى اللحظة الثانية تحقق هذا التوقع، لتظهر ميل السارد الشديد إلى ربط تجربته الشخصية بدائرية الحرب، فيغدو التجاور النصي للحظتين تكسيرا زمنيا يصادم لحظة بناء المشروع ولحظة انحساره. ومن ثم، لا تتوقف وظيفة المؤشر الزمني لتاريخ الحرب، على تحديد زمن الحدث، إنما يسعى إلى التقاط تجربة المد والجزر التي تخضع لها الشخصية داخل هذا السياق الزمني. ويقدر ما يعمل السارد على تخليط هذين العنصرين، يزداد الشعور بوطء الزمن على الشخصية، ويحضر، باستمرار، على شكل تذكرات، يوججها بدء الصراع من جديد.

3- "سأل إبراهيم نصار عمته عن حوادث 1860.

شو بعرفني"، قالت العمّة.

روى لها إبراهيم وكأنه يسمع من كتاب... (ص. 136).

يشير هذا الملفوظ إلى عملية حكي داخلية، تتحول فيها شخصية إبراهيم إلى سارد ثان يستعيد لشخصية سارة حكايات تحتل، داخل النص السردى، موقعا وظيفيا مركزيا، سنحاول العودة إليه في

المحور اللاحق. وتتراب، هنا، لخطتان زمنيّتان: تشكّل الأولى لحظة التلفظ، وتشكّل الثانية لحظة وقوع الأحداث. وإذا كان تحديد اللحظة الأولى: لحظة الحكّي، مرهونا بمقارنات زمنية متشابهة بينها وبين الملفوظات المتجاورة، فاللحظة الثانية تطرح، بتوغلها في الزمن، مسألة الحدود الخلفية لزمن القصة. وإذا بدا واضحا أن زمنها يقع ضمن مفارقة زمنية استرجاعية، فلا يمكن تحديد ما إذا كانت استرجاعا داخليا أم خارجيا، إلا باستيعاب المنحى الزمني الذي يرسمه النص السردى للقراءة المفترضة: قلّئن يسهل تحديد الاستباق الزمني الخارجي، نظرا لوضوح نقطة نهاية الحكاية، فإن مسألة وصف مفارقة زمنية بكونها استرجاعا خارجيا، كشأن استعادة حكايات 1860، تظل مرتبطة بزمن بداية الحكاية- الإطار، بمعنى أن تعدد الحكايات لا يربط زمن هذه البداية، ببداية حكاية شخصية بعينها: فتجاوز الحدود الزمنية الخلفية لإحدى الحكايات، لا يعنى استرجاعا خارجيا إلا بالنسبة لزمن هذه الحكاية، لأن زمن بداية الحكاية- الإطار، يظل زمنا غفلا، كما يمكن أن يفهم من تعليق السارد على حكاية عرين كسرين كحكاية مكونة: 'قرية [عين كسرين] بلا تاريخ وحكاياتها لا تحتل التصديق' (ص. 144).

في المستوى الثاني، يتبلور الزمن داخل كل جزء وفق منطق المد والجزر، بحيث تتجاوزه المفارقات الزمنية الاسترجاعية في أغلب الأحيان، فلا يأبه بشكل عام، بوضع نظام زمني يرتب الأحداث والمواقف والمشاهد، على النحو المألوف، حيث يتحرك الزمن، رغم مفارقاته، نحو بسط فك عقدة القصة؛ إنما تكشف القراءة المتدرجة أنه يقوض هذا المنحى، ولا يخضع لمقاييس ثابتة، إلا إذا كان الثابت هو مزج الأزمنة باستمرار. ومع ذلك، نتوسم في عرض عدد من المقاطع السردية أن يبرز التظاهرات الزمنية التي تهيمن على إنتاج الزمن الحكائي.

1- بدأت الحكاية هكذا.

في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن الثمانين عاما (...).

واستمرت الحكاية ثلاثة أيام.

في اليوم الثالث مات إبراهيم نصار، واكتشفت جثته بعد ثلاثة أيام من وفاته، حين أتت نورما عبد المسيح إلى البيت وقرعت طويلا، وعندما لم يفتح لها أحد دفعت الباب العتيق فانفتحت (...).

وفي اليوم الثاني، وقفت نورما وسط الشارع الفارغ ...

وفي اليوم العاشر انقطعت أخبار نورما.

(...)

والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص. 7-9).

يتيح جمع هذه المؤشرات الزمنية إمكانية بسط تطور الحكاية التي تنطلق من أحداث الموت والاختفاء، ويبدو أن هذا التطور الزمني يقطع، ضمن توال كرونولوجي، فترة زمنية لا تخلو من فجوات زمنية، فخلال ستة عشرة يوما، تتخطب فقط، أحداث خمسة أيام تتراتب وفق فواصل زمنية، يعلن عنها السارد باستمرار. بيد أن التحديدات الزمنية تتم على منحنيين: ينتهي المنحنى الأول بموت إبراهيم، ثم اكتشاف جثته، ليبدأ المنحنى الثاني الذي يرتبط بشخصية ثورم، حيث سيتحدد اليوم الثاني والعاشر انطلاقا من يوم اكتشاف الجثة. ويقدر ما يعطي هذان المنحنيان انطباعا بسرعة السرد، بقدر ما تعمل المفارقة الزمنية على إبطائه، إذ يتخلل هذا التطور الكرونولوجي السريع للأيام مقاطع استرجاعية، يعيد تحديد سماتها طرح العلاقة بين الفترة الزمنية للعجز وزمن الأجزاء السردية الأخرى. ومنها هذا المقطع:

"قال لها حنا السلمان، عندما ضاجعها للمرة الأولى منذ ثلاثين سنة. إنه لا يجيها (...). وبعد ستة أيام، بحث عنها ليضاجعها من جديد..." (ص. 8).

تقع نقطة هذه المفارقة الزمنية عند نهاية المنحنى الزمني الثاني، وتبلغ سعتها ثلاثين سنة، ولا يتجاوز مداها سبعة أيام، يختزها الحذف والتلخيص، فاختزلت إلى لحظات اللقاء بين الشخصيتين. ويبدو أن حدود المفارقة تتجاوز زمن بداية الحكاية، مما يجعلها استرجاعا خارجيا؛ لكنه استرجاع ما يلبث أن يتحول إلى استرجاع داخلي، حينما سيخضع للدائرة الواسعة لزمن الحكاية-الإطار التي ستختار بدايات جديدة ستتجاوز سعتها سبعة هذه المفارقة. ومن ثم، فكل استرجاع خارجي داخل الجزء، هو في الآن ذاته، استرجاع داخلي ضمن الحكاية-الإطار، لأن الحكاية التي انتهت بسرعة، لا يشكل بدؤها مجرد الموت إلا مدخلا من مداخلها الزمنية؛ وهي البداية التي ستتطور كرونولوجيا إلى نهاية الحكاية، في ستة عشرة يوما.

في مواقع سردية أخرى، يندرج التطور الكرونولوجي للزمن، ضمن استراتيجيات أخرى: يروي يعقوب أن الجد الكبير سمع بأن العائلة تحولت إلى الإسلام منذ حوالي خمسين سنة، وأن شيخ القرية دعا الجد إلى اعتناق الإسلام. نصار بن عيسى وفض، حمل مضاربه ورحل. وحطت به الدنيا في قرية عين كسرين... (ص. 27).

يشكل هذا الملفوظ جزءا من الميتا-محكي الذي يستعيد حكاية نزوح عائلة نصار، حيث إن إعادة ذكر اسم الراوي (يعقوب) لا يقطع الخيط الزمني المتصاعد، بل يسجل فقط انفصلا سرديا يوضح

لتحول حكايتي، على صيغة عقدة حكاية صغرى تتلمس طريقها إلى الحل. لذلك، يزخر النص السردى بهذه الاسترجاعات الزمنية التي تبني، ضمن توال زمني كرونولوجي، بحكيات نورية، وهي أساساً مترابطة زمنياً، وغالباً ما تندرج داخل النص ضمن خطابات غير مباشرة.

من جهة أخرى، إذا كانت رتبة التجربة الزمنية التخيلية تجعل عملية تحطيمها تتأثر، زمنياً، بغلبة السرد الوصفي للأحداث والمواقف، فإن السارد يخلق من حين لآخر، ثقباً داخل هذا التكراري المتشابه، يتيح إدراج الحدث ضمن زمن كرونولوجي؛ إذ يزخر النص بصيغة: "مرة واحدة أو ما يؤدي معناها، والتي تنسب الديمومة وتكسر الرقابة. ومن نماذج ذلك ما يلي:

لم ترو ايها حكايتها لأمرها أو للعممة سارة. مرة واحدة لعنت جوليا «حاناً» «والحياة في حاناً». فسألت سارة ابن شقيقها عن «حاناً» والكرز الحمانى الشهير، وعن كلام جوليا غير المفهوم عن تلك القرية الجبلية التي تحولت إلى المصيف الدائم للأمرء الخليجيين في لبنان (...).

"جوليا اشتغلت في حاناً بعد وفاة زوجها قال لعمته، وروى لها حكاية العسكري اللبناني الذي هجم على أمير خليجي وضربه...ص.50).

يأتي هذا الملفوظ بعد مقاطع سردية تستعيد علاقات مختلفة من حكاية شخصية أيضاً، ويتناوب على ذلك مجموعة من الأصوات تصدر عن مواقع رؤى متباينة. غير أن أيضاً، لأنها نصوغ حكايتها، خلافاً لما يعلمه الناص، "تكلدب" (ص.50)، مما يجعل السارد يشير إلى كونها لا تحكي حكايتها؛ ليثبت أن ما تحكيه يمثل فئاع لصمتها الدائم. والحكاية في هذا الملفوظ هي حدث يرتبط بفضاء حاناً، واقتضت عملية استعادته تراتب ثلاث لحظات زمنية: توشر اللحظة الأولى إلى التزام الصمت عن الحكى كموقف دائم، وتحيل اللحظة الثانية على لحظة زمنية، تكسر ضمنها شخصية "جولياً صمت أيضاً، لكنه، رغم إحالته على فضاء الحدث، تكسر سطحي لا يشبع تطلع المستمع (سارة) إلى التفصيل. وفي اللحظة الثالثة، يقرر هذا المستمع إعادة تحريك هذه الوضعية التلفظية وتفكيك غموضها، باستفساره راء ثالث (شخصية إبراهيم)، يفترض فيه الإحاطة بالحكاية. ومن ثم، تتأسس سلسلة تلفظية تتجاوز هذه المخططات الزمنية، لتفضي إلى تتبع مراحل تشكل حكاية العسكري، وفق توال زمني أفقي يسير إلى نقطة نهاية الحكاية، دون أن يغفل من تكسرات صغيرة.

مرة تحول حنا السلطان إلى إنسان مع زوجته. كان ذلك بعد اختفاء الرئيس وقراره اعتزال التهريب والعودة إلى مهنته الأصلية كإسكافي. قال لها إن ذكريات يوم واحد تكفي لفضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم الواحد من حياة جده المسكين.

خلال الحرب العالمية الأولى لم يكن حنا قد ولد بعد، فقد ولد عام 1920، وهي السنة التي أعلن فيها الجنرال غورو باسم الجيوش الفرنسية تأسيس دولة لبنان الكبير. روى لها كيف بدأ عمله كإسكافي وهو في التاسعة من العمر في دكان عمه الكبير جرجي ... (ص. 134).

يمكن القول إن المقطع السردى الأول تقديم للمقطع الثاني، والمقاطع التي لم ندرجها هنا. في البدء، يحدث تحول زمني يكسر رتابة العلاقة بين شخصية 'حنا السلطان' وشخصية الزوجة، باعتبار أن صيغة: 'مرة واحدة' تخلق فجوة زمنية داخل التكراري الملتصق الذي يفترض أن يتجسد في هذا الوضع الاعتباري: 'حنا السلطان' ليس إنساناً مع زوجته. وفي المستوى الثاني، تحدث الإشارة إلى موضوع هذه الفجوة الزمنية؛ وهو، تحديدًا، إشراك 'حنا' الزوجة في تذكراته. ومن ثم، تقع الحكاية المتذكّرة استرجاعاً زمنياً، يمكن قياس سعتها بضبط المسافة الزمنية بين لحظة التذكر ويوم الحدث. وإذا كان ممكنًا تحديد زمن لحظة حكمي التذكر (بعد اختفاء الرئيس وقرار اعتزال التهريب)، فإن هذا اليوم يظل غفلاً، ولا تساهم بعض المؤشرات إلا في تحديد مرحلته العمرية: يقول حنا إن جدته 'ألمست مليكة' أخذته إلى هناك. أمسكته من يده وركبا سيارة أجرة' (ص. 135).

إن هذه الإشارة إلى مرحلة الطفولة، تبرر أيضاً، عودة السارد، عند بدء التفاصيل، إلى مرحلة الحرب العالمية الأولى؛ بيد أن هذه العودة لا تبلور وظيفة زمنية، ما خلا تسجيلها سياق مولد 'حنا السلطان'، مما يجعلها نشازاً زمنياً. بينما لا يعود سبب التأكيد على تاريخ مولده إلى التزامه، فقط، ضمن الزمن المستعاد، مع حدث تاريخي، إنما يعطي الانطباع بمحاكية 'حنا السلطان' انطلاقاً من يوم مولده. لكن الانتقال إلى المستوى السردى الثاني، عند تسلم 'حنا السلطان' زمام السرد عبر صوت السارد، ينقل الزمن، عبر حذف زمني، إلى مرحلة 'حنا' الطفل ذي تسع سنوات؛ ليتوقف الزمن عن السير بعد ذكر الحدث المرتبط بهذه السن؛ بسبب إدراج تعليقات 'حنا' على يوم الحدث وقرار أمه إرساله إلى جده لتعلم المهنة، ثم يستأنف 'حنا السلطان' استعادة تفاصيل الحدث التي نهوس ذاكرته.

عموماً يندر، ضمن دائرة المحكات النورية، تقويض التكراري المتشابه، وغالباً ما ينتقل السرد بواسطته من تعاليق، هي بمثابة قراءة للأحداث والمواقف، إلى استعادة حدث، وفق تطور كرونولوجي لا يتخلو من تكسير زمني، حيث إن الحديث عن التطور يرتبط ببداية الحكمي ونهيه في وحدة نصية غير متشظية.

وفي المستوى الثالث، يحدث أن يتعثر مسار تخطيط الأحداث، فتتسج زمنيها في ما يشبه متاهة، يستحيل استنفاد مساربها، حيث تتداخل الأزمنة بتداخل الخيالات، وتتشعبها، وتكرار

عناصرها. وسنحاول إبراز هذا الإجراء الزمني، من خلال تتبع صيرورة إنتاج بعض الأحداث عند تولدها وامتداداتها الحكائية:

تخرج حنا السلطان من السجن وصار رجلاً آخر. توقف عن لعب الطاولة، لم يعد يفتح دكان الإسكافي سوى مرة في الأسبوع، وصار يشغل لا أحد يعلم ماذا. يغيب أياماً عن الحي ثم يظهر فجأة. تغير حنا، صار صوته منخفضاً، وأصبح يتلعثم في كلامه. قيل إنه صار يحكي ويمشي مثل سامي الحوري، المهرب الكبير الذي اختفى عام 1963 في الصحراء الأردنية، أو في دمشق، أو لا أحد يعلم أين" (ص. 53).

يتيح التوقف عند البنية الزمنية لهذا الملفوظ، إمكانية فرز، داخل الفترة الزمنية التي يكتشفها، الحدث الانفرادي والحدث التكراري المتشابه: فتوظيف الزمن الماضي يلور أحداثاً منتبئية زمنياً، على اعتبار أن فعل الخروج من السجن، وفعل التوقف عن لعب الطاولة، وفعل الاختفاء: أفعال لا تتكرر في الزمن المرجعي؛ إنما فعل "صار"، رغم تصريفه في الزمن الماضي، يحمل بذرة الديمومة. إنه الانفرادي المتحول، ذلك أن "حنا السلطان" سيكتسب بمجرد خروجه من السجن، وضعاً اعتبارياً جديداً، سيستمر بدخوله تجربة زمنية جديدة. أما توظيف الزمن المضارع، فإنه يؤدي وظيفة التلخيص الزمني، حيث إن كل فعل يعكس إحدى الأنشطة الدائمة. ويقوم فعل "صار" الثاني بفرز تحول جديد في هذا الوضع الاعتباري، لتحديد شخصية "حنا" بمواصفات أخرى، يشكل اختفاء شخصية المهرب سببها الظاهر. ومن ثم، يتأسس هذا الملفوظ على تمفصلين زمنيين: يمتد الأول من لحظة خروج "حنا السلطان" من السجن إلى لحظة اختفاء المهرب، ويمتد التمثيل الثاني من لحظة الاختفاء إلى زمن لم يكشف الملفوظ عن حدوده. والحال أن النص السردى سيحاول استعادة تفاصيل هذين التمثيلين الزمنيين التلخيصيين، داخل مواقع سردية مختلفة. ويقتضي ذلك، كشف تعقد شبكة الخيوط التي ينسجها مكون الزمن.

يظهر أن بسط السارد الملفوظ التلخيصي، قبل الشروع في تفكيك نسجه، يعكس منطلقه السردى العام، الذي يقدم تلخيصاً للحكاية-الإطار، قبل أن يعمل على استعادة تلميحاته وإشارات المقتضية داخل الأجزاء الموائية. والحال أن هذا الملفوظ يدشن عودة، في آخر الجزء الخامس، إلى فترة زمنية من حكاية "حنا السلطان"، قدم لها تلخيصاً أيضاً، في الجزء الافتتاحي: "صحيح أنه خرج من السجن محطماً ومكسوراً، واختفى من الحي، ليشتغل تاجراً كما قال. وصار الإسكافي الضحية الذي يحترمه الجميع" (ص. 11).

ويقع زمنا في الأفق (المستقبلي) للملفوظ الذي يليه نصيا، بعد عملية حذف زمني، بينما يشكل استرجاعا داخليا لنقطة بداية الجزء الحكائي الموالي، حيث يحدث نكوص زمني إلى البداية الجديدة التي اختارها الجزء، وهي حدث اعتقال حنا السلطان. ويتطور الزمن ليكشف عن ظروف التحقيق والتعذيب، ثم صدور الحكم بالإعدام وإخبارات أخرى، لينتهي إلى هذا الملفوظ القصير: "في تلك الفترة الفاصلة بين صدور الحكم وتنفيذه، كانت نورما هي الشخص الوحيد الذي زار حنا السلطان في السجن" (ص. 64).

عند الانتقال من هذه النقطة الزمنية إلى لحظة بداية الجزء الحكائي الموالي، تحدث قفزة زمنية إلى لحظة النهايات (الموت)، فتنتج عن ذلك دائرة زمنية داخلية صغيرة، ما تلبث أن تغير اتجاهها حين ينكص السرد من جديد كي يشير إلى حكاية الجريمة في السجن، دون أن يفصل فيها؛ فيتحرك داخل الماضي باستمرار، معرجا على ظروف نقل حنا السلطان وزميليه أحمد ومنير إلى غرفة مستقلة. ومن ثم، تتداخل المواضيع وتشابك الأزمنة، ويعود السرد من جديد، إلى التلميح للملفوظ التلخيصي في آخر الجزء دائما: "المرات في السجن وحنا خرج بأعجوبة، وسليم عبدو ساعده على اكتشاف فضائل الملفوف. وتغير كل شيء" (ص. 72).

الحال أن هذا التلميح الزمني، هو أقرب إلى التذكير منه إلى العزم على العودة إلى تفكيك الملفوظ التلخيصي، لأنه يتمظهر على أنه تحقق لاستباق زمني، تفرزه تذكرات حنا السلطان عن السجن. وبذلك، لم يخضع الجزء الموالي لتأثيره السردية، إنما سينكسر فيه الزمن إلى الماضي، وتحديدًا، إلى حدث زيارة نورما للسجن، قبل أن يتخطى استرجاعا موقف الزوجة والأبناء من حنا السلطان، لحظة محاكمته؛ فيظل السرد متجولا بين أزمنة مختلفة، تعود به، أحيانا، إلى الفترة الزمنية الملخصة: "نظر [حنا] إليها بعينه الجاحظتين كأنه لا يعرفها. وعندما ضابجها في تلك الليلة أحس أنه يودعها ويودع عالمه القديم..." (ص. 75).

يتدشن، هنا، تفكيك الملفوظ التلخيصي بإثارة الإرهاصات الأولى لفعل التحول الذي سيطر علاقات شخصية حنا السلطان بالأمكنة والشخصيات؛ وإذا كانت هذه البداية ترتبط بعلاقته مع زوجته والعالم القديم، فلا يعود السبب إلى منطق الزمن الكرونولوجي فحسب، حيث يفترض أن يزور حنا السلطان بيته بعد خروجه من السجن، بل يرجع ذلك، أيضا، إلى رغبة السارد في مجاورة بين ردود فعل الشخصية، رغم المسافة الزمنية التي تفصل بينهما، إذ إن حدث لقاء حنا مع زوجته يعقب



حذفاً زمنياً، يصله مباشرة بلحظة سابقة تسجل تخلي الزوجة عن 'حنا السلمان': 'وفي المرة الثالثة قررت أن تنسى حنا ونخرجه من حياتها' (ص. 74).

ومن ثم، يظهر أن هذا الإجراء التقابلي إجراءً لمجاورة قرار الزوجة مع قرار 'حنا'، أكثر من كونه قراراً للعودة إلى حكاية 'حنا السلمان'، بعد خروجه من السجن؛ لكن السرد سينكسر، كدأبه، إلى تكرار الحدث الذي انطلق منه الجزء الحكائي، ليستمر تأجيل تخطيط موضوع الملقوظ التلخيصي، حتى في الجزء التاسع، ما خلا ملقوظ لا يعدو كونه استباقاً زمنياً يندرج بسطه ضمن إجراءات المجاورة بين أحداث مترابطة، رغم الفواصل الزمنية بينهما: 'عندما يلتقي سامي الخوري، سوف يقول الرئيس إن التمثيل ممنوع هنا' (ص. 95)؛ وهو الإجراء ذاته الذي يحكم الانتقال الزمني الفجائي، من لحظة سماع الحكاية زمن الاعتقال إلى لحظة سماع 'حنا' كلام سامي الخوري: 'أحمد أخبر حنا أن الرئيس سامي يقاتل ويتكلم بصوت منخفض، ويسحر النساء' (...) استمع إلى الرئيس سامي يحدثه عن النساء والمتوقع ...' (ص. 114).

أما المقطع الموالي، فيوهم بالبداية الفعلية في التفصيل: 'خرج حنا السلمان من السجن، وذهب مباشرة إلى سامي الخوري...' (ص. 115).

فيحدث بذلك، استرجاع زمني للحكاية، إنما لم يتطور إلا ضمن مقطع زمني وسردي قصير، ليتقوض الخيط الزمني في بدايته، ويتحول إلى مستوى زمني آخر يرتبط بحكاية شخصية سامي الخوري ذاته، عبر هذا الوسيط النصي: 'كيف نصف الرئيس سامي؟' (ص. 115). بيد أن استعادة حكايته تتضمن أيضاً، تفصيلاً لجزء من الملقوظ التلخيصي الذي يرتبط بحدث اختفاء سامي الخوري، حيث تعيد تفصيل التلخيص الذي يثير الاحتمالات الممكنة حول مكان اختفاء 'سامي الخوري' (ص. 119-120)، كما تثير جانباً من علاقة 'حنا' بـ 'سامي الخوري':

'كان من الصعب إقناع أحداً بأن مهرباً قد تخلى عن المهنة، لكن حنا تخلى عنها وذهب إلى بيته ينتظر، وعاد إلى عيشة الفقر، ولم يحتفظ من ذكريات تلك الأيام التي قضاها مع المعلم في إدارة العمليات بغير ذكرى البخور ...' (ص. 120).

لا يمكن القول إن هذا الملقوظ، يحيل على الملقوظ التلخيصي، إلا لأنه يلخص بدوره فترة زمنية من التمهيد الزمني الثاني الذي يبدأ من لحظة اختفاء سامي الخوري. ويبرز أن التكراري المتشابه لم يكن فقط تقليداً لصوت سامي الخوري، بل إنه أيضاً حرص، على إعادة إنتاج بعض

ممارساته. أما عند الانتقال إلى الجزء الحادي عشر، فالسارد يثبت بداية جديدة: 'بدأت الحكاية عندما خرج حنا السلطان المالح من سجن الرمل، وذهب مباشرة إلى شاليه الأكابولكو...' (ص. 123).  
يبرز أن هذه البداية تنقل الزمن الحكائي إلى النقطة الأولى في الفترة الزمنية التي يستعيدنا الملفوظ التلخيصي المنطلق، وهي نقطة استرجاعية، ينطلق منها، كمدخل جديد للحكاية-الإطار، ليكشف ضمن توال زمني، لقاء حنا بالمهرب سامي الخوري؛ ثم ينتقل إلى تلخيص المرحلة التي تلي هذا اللقاء، قبل أن يعيد تفصيلها ضمن مقطعين نصيين (ص. 124-125)، فتتغلق الحكاية زمنياً: 'الرئيس اختار نهايته، والحكاية انطلوت كما السر' (ص. 125)، لينكسر الزمن من جديد إلى الماضي، عبر التساؤل عن سر الصداقة بين إبراهيم نصار وحنا السلطان؟ (ص. 125).

وفي الجزء الثالث عشر، تبتعث شذرات حكاية، في سياق استعادة شخصية فيكتور حنا عواد، لم يرد ذكرها في الملفوظ التلخيصي، لكنه حدث في الفترة الزمنية التي يغطيها؛ وهي تندرج إما ضمن إجراء مجاور بين موقف شخصية حنا السلطان وموقف شخصيات أخرى، كالمجاورة بين حدث ضرب حنا السلطان الكاهن، وحدث محاولته الانتقام منه بعد خروجه من السجن (ص. 163)، أو تصدر ضمن عملية بسط ردود فعل حنا السلطان، لحظة حضوره لإعدام فيكتور عواد، وكذا استماعه لسميرة الناشف التي تروي له عن تمثيليتها الجريمة مع فيكتور أمام المحققين (ص. 173-179).

أما الجزء ما قبل الأخير، فقد خصص، باستثناء مقاطع ترتبط بشخصية إبراهيم، لاستعادة الفترة الملخصة، حيث تتخطب حكاية سامي الخوري مع الفرنسية، وذكريات حنا السلطان حول أنشطته وعلاقاته، زمن اشتغاله في التهريب (ص. 197)، ليتفكك جزء من الملفوظ التلخيصي المنطلق، وفق رؤية زمنية تستعد لإقفال السرد، مركزة على كشف الوضع الاعتباري لشخصية حنا السلطان، فتتكرر مجموعة من الأحداث التي وردت في بداية وعرض النص السردى، خدمة لإجراء تدوير الزمن الذي سيوثقه الجزء الأخير، كما رأينا سابقاً.

لم تستهدف، إذن، هذه المتابعة التحليلية للمواقع السردية والزمنية التي يكتنفها، ويحيل عليها الملفوظ التلخيصي، إلا كشفاً عاماً لصيرورة الزمن الحكائي، كمكون نص سردي متشظ. وإذا بدأ، أحياناً، أنها تقدم تلخيصاً لبعض الأحداث، فلأجل القبض على منطق انتظامها على سطح النص السردى. ويبرز أن هذا المنطق يمزق الحكاية ويذررها، عوض أن يجمعها، لتمرزج الأزمنة، على نحو يجعل من تناوب عناصر المفارقة (الاستباق والاسترجاع) اللاحم الأساسي للنص السردى.

كخلاصة عامة، يمكن القول إن تشظي الزمن الحكائي على المستويين الأفقي والعمودي، ينزع، في آن واحد، إلى تقويض وإنعاش ذاكرة القراءة: ففي الوقت الذي تعمل فيه كل بداية جديدة على محو البداية السابقة، تعمل الأجزاء الأخرى، ضمن اتجاه معكوس، على مجاورة الشذرات الحكائية المختلفة. ولئن يلجأ مكون الزمن الحكائي إلى إعادة تنظيم زمن القصة، فإنه، هنا، مكون لرتق أزمنة حكايات متعددة غير تامة. فلا مجال للحديث عن تطور الزمن الكرونولوجي داخل الحكاية، بل يتطور في جزء صغير منها، لإرغافات سياقية، يبرز، بشكل عام، في التحولات الأساسية (الموت، التعذيب، انحسار مشروع التجربة المعيشية...). ومن ثم، لا يمكن الحديث عن عملية التحريك إلا داخل التجزيع والتشظي، حيث تتحول الحبكة الواحدة إلى حبهكات نووية ترتبط بالحكميات المتعددة.

### III- العلاقات النصية الداخلية

حاولت المقاربة في المحورين السابقين، أن تحيط بمستويات اشتغال مادته الحكائية وانتظاماته الزمنية، فكشفت عن نص سردي ينتسج وفق المهدال سردي لتكوينات متعددة، يحكمها التداخل وتشظي تركيبها السردية والزمنية. وسنحاول في المحور الحالي، مساءلة هذه التكوينات حول وضعها داخل شبكة العلاقات النصية الداخلية. والحال أن دفع المقاربة في هذا الاتجاه، سوف يثير من جهة، مستويات الانعكاس بين الحكميات التي يختلف، سرديا، حجم انشائها، ويرصد من جهة ثانية، نزوع النص السردى إلى عرض ملفوظات انعكاسية تكشف طريقة تلفظه وشفرة بنائه.

#### 1- صيغ الانشطار:

##### 1-1- الانشطارات التخيلية:

يتضح أن محاولة مقارنة هذا النوع من الانعكاسات داخل مجمع الأسرار، سيخضع لخصوصياته السردية والتركيبية. وبما أن كل نص سردي ينحو إلى الانشطار المראوي، يبي نمطا خاصا من الانعكاس، فمجمع الأسرار لا يندرج ضمن هذا الشكل، فلا حكاية توّطر الحكايات الأخرى، إنما تتشكل الحكاية-الإطار على هرم حكايات عديدة، قد توقفنا، سابقا، عند منطقية توالدها. بيد أنه يحدث أن تدمج حكايات مكونة محكميات نووية تتعدد صيغ تحطيطها، وإمكانية أن تقع هذه الحكميات انعكاسا لها، تظل، أيضا، رهينة باستجابتها لشروط التأويل كما يحددها

دلنباخ (1977) [L.Dallenbach]، حيث يثبت أن المفتاح التأويلي لا يمكنه أن يفتح منفذ الانعكاس، قبل أن يكشف المحكي عن وجوده ويشير إلى موقعه<sup>(1)</sup>. ومن ثم، يفترض أن يحضر الانعكاس، في هذا النص، انعكاسا تضاديا يقيد التعدد، ويلملم التشظي. ويظهر أنه يتبلور ضمن تصور تكثيفي خاص، على اعتبار أنه يشتبك أولا بالتناص الخارجي، فيؤسس ما يمكن أن نسميه 'التصادي' بين مجموعة من الحكايات، أي أن محكيا نوويا يكتف ويختزل مجموعة من الحكايات على شكل سلسلة انعكاسية.

في البدء نطلق من هذا المحكي النووي:

1- "ما جرى بعد اكتشاف المذبة شين لا يوصف، هربت الناس ويدأت البيوت تحترق. النار تشتعل، والنساء والأولاد يهربون إلى الحقول ويشردون في البراري. والرجال يذهبون بالسكاكين.

يروى أن رجلا طعن في ظهره بسكين فظل يركض حتى وصل إلى حلة الأوزاغي، على باب مدخل بيروت، ومات" (ص. 152).

2- أما عبد الجليل فلا أحد يعرف عنه شيئا. هل هو الرجل الذي لأعدم في ساحة البرج يوم 3 حزيران، أم هو الرجل الذي ذبح في "عين كسرين" في 12 شباط 1860 بتلك الطريقة الوحشية، إذ قيل والله أعلم أن عشرين سكيئا غرستفي ظهره وظل يمشي مترنحا ساعات، رافضا أن يموت، ثم سقط في حلة الأوزاغي وهو يعوي.  
لا أحد يدري" (ص. 159).

يكتنف حكاية شخصية الرجل المطعون الكثير من الغموض، مما أثر على حجم انتشارها السردية: فبقدر ما تنتفي وسائط التبثير، بقدر ما يصعب النفاذ إلى سرها، ولأن "لا أحد يدري" بدقة، بهذه الحكاية، فستظل عرضة لرؤيات ترجيحية عديدة. غير أن الرؤية العامة، كما يجسدها، في الملفوظ الأول، إسناد المنظور السردية للترهين المجهول: "يروى"، تثبت فريدة مقتل رجل من أهل القرية، وتحاول افتراضات السارد، في الملفوظ الثاني، أن تتحقق من هوية "عبد الجليل". إنما يبدو من ربط الملفوظين بالسياق الحكائي العام، كما سنرى بعد قليل، أن "عبد الجليل" سيكون الرجل الذي تحقق حكايته نموذجاً مأساوياً. ومن ثم، يمكن ترجيح الافتراض الثاني لتثبيت هوية الرجل المطعون،

(1) - دلنباخ (1977)، المرجع السابق، ص. 63.

لتكون حكاية القتل المروية في الملفوظ الأول، حكاية شخصية 'عبد الجليل' ذاته. وبما أن السارد يتخلى مؤقتاً، عند استعادتها، عن موقع السرد لفائدة الترهين الغفل، فهي تقع ميتاً-محكيًا صغيراً. والحال أنها على اقتضابها، تشتغل محكيًا انعكاسياً يكشف، ضمن أنماط انعكاسية متباينة، المصائر المساوية لعدد من الشخصيات.

يمكن أن نقارب الحكيات التي يعكسها هذا المحكي النووي، وفق ثنائية تجسد مستوى الانعكاس. ولا شك أن حكاية شخصية 'سانياغو نصار' تشكل الإطار الحكائي الأعمق استثماراً لحكاية مقتل عبد الجليل؛ بيد أن علاقتهما الانعكاسية تحدث، نتيجة إدماج السرد لرواية قصة موت معلن، في كنف التناص الخارجي، كما رأينا في المحور الأول.

'غربته جاءت لحظة موته، في تلك العزلة التي أعادته إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة. لهر حين كان يستمع إلى والده وهو يروي له حكاية المذبحة، وكيف وقف عبد الجليل والسكاكين تمزقه، كان يشعر أنه يستمع إلى حكاية غير حقيقية. كمل الحكايات غير حقيقية، قال لخطيبته فلورا ميغيل' (ص.44).

يندرج هذا الملفوظ، ضمن قراءة داخلية تحليلية، ينسج السارد، من خلالها، خيوطاً تشبك نضبه بنص قصة موت معلن. ويتمخض عن هذه العملية التناصية البارزة، انهيار الحدود بين النصين السرديين، حيث تحول البحث عن حقيقة الرسالة الغامضة إلى لحم النص الخارجي بالنص الدامج، لحم الجزء بالكل. والحال أنه يمكن العودة إلى المحور الأول، لمتابعة المسار السردى لهذا الانفتاح، حيث تلغى القراءة المتدرجة الوجود المزدوج لشخصية 'سانتياغو نصار'، عندما تبدد قصة موت معلن غموض وضعيته في الرسالة، أي في مجمع الأسرار؛ فتستحيل شخصية 'سانتياغو' إحدى شخصيات النص السردى الدامج، ويغدو محكيه واحداً من الحكايات المكونة للحكاية-الإطار.

والواقع أن تداخل النصين السرديين يجعل السارد يقرأ أشياء لم يذكرها سارد قصة موت معلن، حيث يدرج حكاية 'عبد الجليل' ضمن الحكايات التي رواها الأب لابنه 'سانتياغو'، رغم عدم ذكر اسم 'عبد الجليل' في النص الأصلي، حسب الترجمة العربية<sup>(1)</sup>، والترجمة الفرنسية<sup>(2)</sup>. قد يعود سبب ذلك إلى استبعاد السارد ألا يحكي الأب لابنه 'مصير عبد الجليل'، ضمن حكايات القتل التي تعرضت لها عائلة آل نصار عام 1860، خاصة وأن موقعه كمحلل لنص خارجي، يميز له

(1) - غارسيا ماركيز (1984)، سرد أحداث موت معلن، ت. عبد المنعم سليم.

(2) G.Marquez (1981), Chronique d'une mort annoncée, tr. C.Cauffman

استكشاف المسكوت عنه؛ لكن يبدو أن السبب الرئيسي في إقحامه هذه الحكاية، يكمن في رغبته أن يرواها موقعا بنائيا وانعكاسيا يكتف به تشابك نصه بنص قصة موت معلن. ويمكن القول إن الملفوظ السردي أعلاه، يلخص لحظتين من المسار السردى لشخصية "سانتياغو" لحظة تلقيه الحكاية والده، ولحظة تلقيه لطعنات القتل. وترتبط اللحظتان في علاقة انعكاسية ترسم اشتغال المحكي النروي داخل المحكي-الإطار.

في البدء، يروي الأب حكايات المذابح القديمة، خاصة مقتل "عبد الجليل"، لا لأنه يريد أن يتبنا لابنه بمصير مماثل، إنما كي يضعه في السياق التاريخي لعائلته، المقعم بالقتل والرعب. ومع ذلك، فهو لا يحكي كي يعرف الآخر فقط، بل كي يأخذ عبرة؛ ولأنه لا يرى هذه العبرة تجسيدا لقدرة محتم، فإنه يضمنها تلميحات إلى صفة الغربة التي يمكن أن تسبب المذبحة، غير أن الإبن (سانتياغو) لم يتمكن من استنباط المغزى الحقيقي من الحكايات، لأن تقييمه لها كونها غير حقيقية، فوت عليه فرص التلقي الإيجابي لها، مما حال دون شعوره بغربته وتوجسات والده. ومن ثم، لن يمنع قفزه على الحقيقة الحكاية من أن تشتغل وفق منطقها الداخلي الخاص، إذ ستكون عودة "سانتياغو" لحظة تلقيه لضربات القتل، إلى مناحات كان يعتقد أنها ليست موجودة، تحققا جديدا لمصير "عبد الجليل" يصل إلى حدود التطابق: "كما اعتقد [إبراهيم] أنه سيجد تلك الرسالة الغامضة عن موت سانتياغو الذي سوف يصفه الروائي الكولومبي غابريال غارسيل ماركيث وكأنه يصف مقتل عبد الجليل في ساحة "عين كسرين" (185-186).

يبدو أن طبيعة التداخل التناسي يحكم مسار تشكل انعكاسية المحكي النروي المنطلق، ذلك أن السارد يلجأ إلى قراءة النص الخارجي، لا ليحجب، فقط، على قضايا الرسالة الغامضة، إنما ليجد سياقاً حكايا، يخلص فيه حكاية "عبد الجليل" التي سيثيرها لاحقا. ومن ثم، يغدو هذا المحكي النروي حكيا مشتركا بين نص سردي، يوجد فيه بالفعل، ونص سردي يوجد فيه بالاحتمال، أي أنه يعمل على عكس مصير "سانتياغو" داخل رواية قصة موت معلن، ويستمر في إنجاز هذا الدور عند التناسل التمازجي في رواية جميع الأسرار، وإذا كان الانعكاس الأزواجي يسم علاقة المحكي النروي بحكاية "سانتياغو نصار"، فعلاقته بمحكي شخصية "يعقوب نصار" ومحكي شخصية "إبراهيم نصار"، تثير قضايا انعكاسية جديدة:

"وجاءت تلك الرسالة الغامضة التي رماها يعقوب في الصندوق وقرر إلغاء كل شيء.

أنا مثل عبد الجليل، قال، كعنة عبد الجليل لاحقاً

مُين عبد الجليل، سألت سارة.

هو يللي مات بالضيفة، ورجع ومات ببيروت، ما يعرف، أنا ما يعرف شي" (ص.154).  
لا شك أن لعبة الانعكاسات داخل هذا الملفوظ، لا تستند إلى المرجعية النصية الخارجية، على اعتبار أن المحكي النووي لشخصية "عبد الجليل" ينتمي فعليا إلى النص السردي-الإطار، بل يجاور هذا الملفوظ ذاته؛ بيد أن تكثيفه لمصير "سانتياغو نصار" لحظة اشتباكه مع هذه المرجعية، قد رسخ وظيفته الانعكاسية. ويبرز أن مصير "يعقوب نصار" قد تأثر بمصير "سانتياغو" الذي يعيد تكرار مصير "عبد الجليل"، لتحقيق الانعكاسات داخل مسار حلزوني، ذلك أن "يعقوب نصار" يصطدم بعودة اشتغال مأساة "عبد الجليل"، رغم الجهد الذي يبذله لسيانها؛ وهو جهد يعادل عدم تصديق "سانتياغو" لها، إنما النسيان ليس كعدم التصديق؛ إنه بالنسبة لشخصية "يعقوب"، هروب من الحكاية المشحونة بالرعب التي تشكل قرية "عين كسرين" فضاءها: "ما بقي بعين كسرين إلا ما عندو طموح، وأنا شو عم بعمل هون، لازم أتزوج وخلف الأولاد ويصير معي مصاري وأنسى. لم تكن سارة تعرف ما يريد أن ينسى..." (ص.146).

لذلك، لا يعود صمت "يعقوب" عن المحكي إلى عدم معرفته بتفاصيل الحكاية، بل لأنه يعتقد أن تناسيها سيجنبه خطرهما، خاصة أن المهرب إلى كولومبيا لن ينسيه الحكاية، أو يجنبه إعادة إنتاجها. ومن ثم، يشكل إلغاؤه للسفر الثقافي على "اللغة"، إنما إذا كان تصرفه ضروريا لتجنب تكرار" المذبحة، فإنه يسبب له، أيضا، الحسرة التي قضت عليه؛ وهو شكل لتصريف "لعنة عبد الجليل"، ضمن سياق استعماري يبلور هذا المصير المعدل، ليكرس مصير "عبد الجليل" كمأساة مركزية. والحال أن صياغة دائرة الانعكاس على هذا الشكل، تدمج أيضا، مصير شخصية "إبراهيم":

1- هل يعرف إبراهيم من هو عبد الجليل؟

إبراهيم لم يكن معنيا بتلك الحكايات. قراره بالهجرة جاء لأسباب أخرى. من المرجح أنه قرر السفر بعد حادثة سباق الخيل" (ص.154).

2- عشية تلك الحرب، قرر إبراهيم نصار الهجرة إلى أمريكا اللاتينية، واختار المكسيك. كان يعلم أن آل نصر موجودون في بلدين هما كولومبيا والبرازيل. منذ البداية قرر استبعاد البرازيل لأنه لا يحب اللغة البرتغالية، أما كولومبيا فقد ارتبطت في ذاكرته بمذبحة تعرض لها أحد فروع العائلة" (ص.185).

يعمل هذان الملفوظان على بلورة عملية الانعكاس، وفق مسار خاص يخالف مسار الانعكاس السابق في مصير يعقوب نصار، لكونه يرتفع إلى شروط الوضع الاعتباري لشخصية إبراهيم؛ ذلك أن إبراهيم، رغم أنه يقرر السفر هرباً من الموت، لم تكن علاقته بعبد الجليل في مثل الوضع الذي يرهق ذاكرة والده يعقوب. بيد أن جنوح السارد إلى التصادي بين مصيريهما، يجعله يتساءل عما إذا كان إبراهيم يعرف حكاية عبد الجليل؛ وهو تساؤل لا يتوجب أن يخفيه ترجيحه لحادثة سباق الخيل كباعث عن إقرار إبراهيم السفر، بل يفترض تأويله داخل سياق انعكاس المصائر، حيث إن مجرد ذكر حكاية عبد الجليل في سياق الحديث عن حكاية شخصية إبراهيم، تطلع خفي إلى الربط الانعكاسي بين مصيريهما. وإذا كان السارد بذلك لا يستبعد أن يشكل مقتل الجوكي عباس سبباً في قرار إبراهيم الرحيل، فلكونه يفترض أن القتل يعيد إبراهيم إلى لضاء حكايات قديمة لا يهتم بها. وبامتتاف الصراع لدائرته من جديد، ونشوب حرب جديدة، يغدو الرحيل ضرورياً لتجنب مصير أجداده؛ بيد أن الرحيل ذاته يظل محكوماً بالصورة التي يشكلها إبراهيم عن الأماكن التي يمكنه الذهاب إليها، حيث عليه أن يتجنب أماكن لا تنصب له أشراك الغربة أو القتل كسانتياغو نصار. غير أنه يعلم أن قراره مستحيل التنفيذ (ص. 185)، ليظل في بيروت إلى حين موته في ظروف غامضة، مستعيداً، إذا أمكن ترجيح موته بسبب حسرة السفر، مصير والده. ومن ثم، لم يحل عدم اهتمام إبراهيم بحكايات القتل دون تعرضه لللعنة عبد الجليل.

يبدو أن تصادي هذه المصائر مع مصير شخصية عبد الجليل، يتحقق على درجات وأنماط متفاوتة: إنه واضح وقوي في مصير سانتياغو، وخفي وخافت في مصيري يعقوب وإبراهيم. والحال أن هذا التدرج يعود، أساساً، إلى مسار اشتغال حكاية شخصية عبد الجليل، داخل النص السردي، كحكاية مصير: فهي تشكل نقطة تقاطع نصين سرديين، وحاول السارد معالجتها في البدء داخل النص السردي الخارجي: قصة موت معلن، حتى اكتسبت موقعا انعكاسيا وتكثيفيا في حكاية سانتياغو، ثم يعود به إلى النص-الإطار ليلور انعكاسات جديدة على أساس كونها حكاية مركزية تعيد المصائر الأخرى إنتاجاً وفق أشكال استعارية مختلفة؛ ويعني ذلك أن النص السردي يشيد انعكاسية جديدة لا تقوم فيها حكاية صغيرة على عكس الحكاية-الإطار، إنما يغدو حدث القتل صورة نوية تتوالد، بصور مختلفة، داخل المصائر الأخرى. والحال أنه يمكن توسيع دائرة انعكاسيتها، لتشمل البدايات المتجددة للصراعات الدورية، ذلك أن مركزيتها أوقفت العد التنازلي



لتواريخ الحروب عند تاريخها (1860)، كما فصلنا ذلك في محور الزمن؛ لتكون المذابح اللاحقة إعادة إنتاجها بصور يتفاوت حجم قناعتها.

من جهة أخرى، يفتح النص السردى على نصوص سردية وشعرية تشترك ضمن تعالقات نصية، فتحدث، عبر التصادي، تقابلات نصية مقارنة تقاطع وتتقارع على إحدى الموضوعات. ومن ثم، نعتبر أن توالد موضوعة الغربة داخل عكيات صغرى، ينتج عنه خيط نصي يربط في ما بينها؛ وهو ما يمكن استثماره كعلاقة انعكاسية متعددة الأبعاد.

في البدء نعرض لهذا الملفوظ:

ما هو هذا الشعور بالغربة؟

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى؟

هل هو اقتراب من الموت، أم اختلاط الحقيقة بالمنامات؟

هل 'مرسو' هو الغريب في الجزائر، أم أن الجزائري الذي قتل، والذي لا يذكر أحد اسمه،

هو الغريب؟

هل كان سانتياغو نصار غريبا، أم أن الغريب هو بيار دوسان رومان الزوج المخدوع الذي

وقع في مصيدة تلك الجريمة الغريبة؟

وإبراهيم يعقوب نصار مات وحيدا، ولانعلم من قُتل. هل قتل إبراهيم نصار، أم مات

بالسكنة القلبية؟ هل الغريب هو إبراهيم، أم نورما الوحيدة في شارع بيت لم يعد بيتها؟

سيدنا آدم ~~الغريب~~ هو الغريب الأول (ص. 41).

يبرز هذا الملفوظ التساؤلي انتقال السارد بين فضاءات روائية، تتأسس حكاياتها على غربة

شخصياتها الرئيسية؛ إلا أن تعدد أشكال الغربة لا يتيح للسارد إمكانية تحديد الشخصية الغريبة

داخل كل فضاء روائي، فتتوالد افتراضاته التقابلية إلى حين التوقف عند شخصية دينية، لا تحتمل

غريبتها التساؤل والافتراض، لأن السارد يلمس فيها التجسيد الأول للغربة البشرية. ومن ثم،

ستغدو حكاية غربة آدم حكاية نووية، ستعيد الشخصيات الأخرى إنتاجها، كل حسب تجربتها

المعيشة. والحال أن هذه الحكاية الدينية تشد إليها ثلاث نصوص روائية: الغريب، وقصة موت

معلن، وجميع الأسرار: النص -الإطار. وتفترض كل محاولة لرصد امتداد صورتها النووية داخل

فضاءاتها، البحث عن الحكيمات الصغرى التي تعيش شخصياتها وضعية الغربة. على أن تسعى

الدراسة لا يتجاوز، عند كشف اشتغال هذه الحكاية النووية، إطار النص السردى، بمعنى أنه

سيقارب الملفوظات التي تحيل على النصوص الخارجية، باعتبارها قد استحالَتْ جزءاً مكوناً للنص السردى: مجمع الأسرار.

تتفضي المقاربة إعادة طرح حكاية غربة آدم، كما يعرضها النص السردى، على اعتبار أنها تشكل محكياً نووياً، متعيد إنتاجه محكيات أخرى، ضمن علاقات الانعكاس، ويتوجب أن تلمس مستوياته المختلفة، تبعاً لمعالجة النص السردى لشكل غربة شخصياتها.

1- آدم هو أول شاعر عربي، وليس الملك الضليل امرئ القيس كما يعتقد الجميع.  
آدم هو الشاعر الأول والإنسان الأول، ولغته هي اللغة الأولى. لغة الجنة والنار والسماء، ثم جاءت اللعنة التي مزقت اللغة في برج بابل.  
وكان آدم ييكي<sup>(1)</sup> (ص. 41-42).

2- قال الشيخ أبو القاسم الجنيد، رحمته الله، وأيت في منامي آدم ييكي، فقلت ما ييكيك يا أباه وقد غفر لك الله ما سلف وأوعدك الجنة، فتناولني ورقة وأذا فيها هذه الأبيات.

وَنَارِ الْهَوَىٰ أَحْمَرُ مِنَ الْجَمْرِ	أَحْمَرُنِي بِالنَّارِ يَا غَايَةَ الْمَنَى
عَلَى الْجَارِ أَبْكِي لَا عَلَى الدَّارِ	شَفَفْتُ بِجَارٍ لَا بِدَارٍ سَكَّتْهَا

(ص. 42).

يجيل هذان الملفوظان والمقاطع التي تليهما، استناداً إلى التصور الديني، على مصير آدم بعد طرده من الجنة؛ ويمتزج من خلالهما عرض الشعور بالغربة مع عرض الممارسة الشعرية، كنشاط لغوي يحتضن التجربته الجديدة على الأرض. بيد أن السارد لم يستعد القصيدة الشعرية التي تذكر مصادر قديمة، كما يثبت عبد الفتاح كليطو (1995)<sup>(1)</sup>، أن آدم نظمها في ظروف مختلفة بعد طرده من الجنة، وتُدشين ابنه رحلة العنف والقتل، إنما يستند إلى لضاء شعري آخر، لا صلة له بقصيدة

(1) "إذا كانت العربية عند بعض المؤلفين هي لسان الجنة، فماذا سيكون لسان المبوط؟ هل يستمر آدم، بعد طرده من الجنة في التكلم بالعربية، أم سيعبر بلسان آخر؟ سنعرف ذلك بفضل الكتابات التي أثارها قصيدة لآدم. لأن آدم لم يكن أول نبي فحسب، وإنما كذلك أول شاعر. لقد بكى هابيل في أبيات تشكل أول نشيد جنازتي وأول رثاء في الشعر العربي. وكثيراً ما ترد تلك الأبيات في التواريخ القديمة، في الفصل المخصص لنابيل وهابيل وفي تفاسير القرآن". عبد الفتاح كليطو (1995)، لسان آدم ترجمة: عبد الكبير الشراوي، ص.

آدم القديمة، كي يشيد شكل الغربة الأدمية على الحنين إلى الفضاءات الأولى؛ حيث يحاول أن يضيف على تجربته بعدا جديدا، بإدماجها في علاقة تناسية مع شعر، يستند الجنيد لآدم في سياق حلمه (الصوفي). ويتيح هذا التخريج التناسي الجديد تعميق غربة آدم المزدوجة: فلإضافة إلى استحالة عيشه في فضاءات يضيفه الحنين إليها، يغترب، أيضا، عن لغته الأولى، إذ يفترض أن تكون اللغة التي يعبر بها آدم غير اللغة العربية (لغة الجنيد)، وهي لغة الجنة. ومن ثم، يشكل فقدان اللغة الأولى نتيجة لفقدان الوضعية البدئية، كما يثبت كيليطو (1995) عند مناقشته السيوطي: 'هكذا كان فقدان لسان الجنة، واحدا من عواقب الهبوط. سلب آدم العربية، فاكتمسب إن جاز التعبير، بالسريانية لغة المنفى. وضعيته الجديدة هي عقاب: لقد طرد من الجنة ومن العربية'<sup>(1)</sup>.

ليس ضرورة، هنا، التحقق مما إذا كان لسان آدم في الجنة هو ذاته بعد أن طرد منها، بل يهم انتقاله المفترض إلى نسق لغوي جديد يعبر عن وضعيته الجديدة. ليتضح أن الغربة الأولى التي تؤسسها حكاية آدم، تنبني على فقدان؛ وعند الحديث عن اشتغالها داخل المصائر الأخرى التي تبلورها الحكيمات الصغرى المكونة، سوف تكون هذه الموضوعية قاعدة لكل انعكاس ممكن.

والحال أن أشكال الانعكاس قد تتفاوت أو تتقاطع حسب تجارب الشخصيات المعيشية. ومن بين الحكيمات الأشد ارتباطا بحكاية آدم، حكاية شخصية سانتياغو نصار. وستمكّن العودة إليها من الكشف عن مستوى آخر يتصادى مع الانعكاسات السابقة.

1- 'لم يكن سانتياغو نصار غريبا كما آدم، كل الذين عرفوه اعتقدوه إسبانيا، أو اعتقدوا أنه يحمل مزيجا من الدم، مثل ملايين سكان أمريكا الجنوبية. غربته جاءت لحظة موته. في تلك العزلة التي أعادته إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة' (ص. 44).

2- 'لم ينس لغته على الرغم من أن أمه لم تكن تتكلمها' (ص. 37).

3- 'لماذا كان الغريب اللبناني هو الضحية؟ هل لأنه كان يتكلم لغة أخرى؟ أم لأنه بدأ ينسى لغته' (ص. 39).

4- 'ما هو هذا الشعور بالغربة.

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى' (ص. 41).

5- 'كان سانتياغو نصار غريبا وعاجزا ووحيدا. غربته هي لغته التي لا يتكلمها' (ص. 45).

(1) نفس المرجع، ص. 38.

يكشف الملفوظ الأول عن الحوار التناسلي بين حكاية غربة آدم وحكاية غربة شخصية 'سانتياغو نصار'. وهذا الحوار الذي ينبي على التصادم والتباعد بين شكلي الغربة، يؤسس لانعكاس نوعين يلحم المصيرين، لتقاطعهما عند موضوعة الفقدان، ثم يفصلهما عند تباين أشكال اشتغال هذه الموضوعة. ولذلك، يخضع شكل الانعكاس بينهما لوضعيهما الاعتباريين: فغربة آدم تبدأ لحظة الانتقال إلى فضاء ليس فضاء المألوف، بينما يشعر 'سانتياغو نصار' بالغربة عند البرزخ الذي يفصل حياته عن موته. ويفتقد الأول مكانة، يأمل العودة إليها باستمرار، بينما الثاني لا يشده الحنين إلى فضاء افتقده، إلا إذا كان هذا الفضاء معنويا، حيث بدأت ذاكرته تشتغل من جديد داخل فضاء الحلم: 'الغربة هي الموت الذي يشبه الحلم' (ص. 38)، فاستعاد الحكايات القديمة، بقيهما الإيجابية والسلبية. لذلك، لم تكن غريته نفا عن المكان، بل هي العزلة (وسط الأهل) والاندھاش، عكس وهمية الإنتماء، بالرعب الكامن في الواقع. واختيار الحلم لمزج الذاكرة بالموت يدفع هذه الغربة لتأخذ طابعا خاصا، لأنه مجال لاشتغال اللا شعور، ويمتزج فيه المعقول واللامعقول. وما دامت الحكايات التي رويت لـ 'سانتياغو' قد سقطت في اللا شعور، بفعل طول نفي حقيقة وجودها ونسيانها، فعودتها على إيقاع الطعن العنيف، تقلب منطق الأشياء، حيث يغدو الواقع الذي جعله ينكر وجود المذابيح واقعا زائفا، والواقع المكبوت واقعا حقيقيا؛ وهو ما يجعل السارد يقرأ استعاريا هذا الموت داخل المنام، بقوله مستعيدا الحديث النبوي الشريف: 'الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا' (ص. 38). ويتبّه 'سانتياغو نصار' إلى حقيقة وجوده لحظة موته، وكأنما الموت انتساح على الحقيقة المغيبة وراء الوهم.

إذا كان الانعكاس ممكنا عند مقارنة الغربة الأولى وامتدادها في الغربة الثانية، فلأن 'سانتياغو' يفقد الوهم واليقين معا، كبديل لفقدان المكان في حكاية آدم؛ لتتأسس العلاقة الأولى بين الحكايتين، على أساس النفي خارج الفضاء المادي أو المعنوي. وترسخ هذه العلاقة كلما توغلنا في التقابلات الأخرى التي يطورها النص السردي، حيث تحيل الملفوظات الأخرى على عنصر تقاطع جديد، كشفنا قبل قليل، عن جانبه الأول الذي يتعلق بفقدان آدم 'للغة الأصلية'. وعندما يتحقق هذا الفقدان سببا آخر في غربة آدم، فإعادة إنتاجه في مصير 'سانتياغو' سوف تشرطه خصوصية تجربته الزمنية. والحال أنه لم يمهله الموت، ليعبر كما آدم عن غريته، إنما كان مقتله وشعوره بالغربة متلاحمين. ومع ذلك، فلحظة الغربة هاته، على قصرها، ليست سوى تفجير لغربة متأصلة تعبر عن ذاتها لحظة الموت. لذلك، يرى السارد أنها نتيجة لمسار علاقة 'سانتياغو' بلغته الأم التي تجسد هويته، إذ تكشف تساؤلات افتراضية،

بشكل مباشر أو غير مباشر، كما تبرز الملفوظات أعلاه، أن التعامل مع اللغة لعنة خطيرة تؤدي إلى الغربة أو الموت أو هما معا. ومن ثم، سيعكس الانفصال القسري لآدم عن لغته الأصلية، انفصالا متدرجا لسانثياغو أيضا، عن لغته الأصلية، ذلك أن استحالة التواصل بلغته ستؤدي به حتما إلى زوالها، ليشكل التعبير بلغة أخرى بداية غربة، لم يفتن إليها إلا متأخرا. ومن ثم، تشغل حكاية آدم داخل حكاية سانثياغو، على التوافق والتعارض معا: فإذا كان التعارض واضحا بما يثبت السارد، فالتوافق الانعكاسي يبنى على التصادي الذي يبلوره الفقدان، حيث إن فقدان اللغة أو نسيانها، يكثف كل أشكال الفقدان الممكنة. إنه فقدان الأوص، والأهل، والحدود بين الحقيقة والوهم.

وفي سياق تحليل السارد لشكل غربة سانثياغو نصار داخل رواية قصة موت معلى، يدرج نصا روائيا آخر، طالما نوقش عند الحديث عن موضوع الغربة كمبحث فلسفي:

أليير كامى قدم اقتراحا آخر فالغريب في روايته يقتل. غريبا العربي ذبح كالنجاج، والغريب الفرنسي قتل جزائريا لأن الشمس أحرقت عينيه. الأول مات بمجانبة، والثاني قتل بمجانبة. الأول كان عربيا وضحية، والثاني كان فرنسيا وضحيته عربية. الفرنسي كان غريبا بين العرب في الجزائر، واللبناني كان غريبا في بلاد بعيدة (ص. 39).

يندرج هذا الملفوظ ضمن القراءة التأويلية التي يمارسها السارد ليشبك خصوصا سردية متعددة حول موضوع الغربة؛ وهي عملية تناص، متعددة الأبعاد، يقودها السارد/ المحلل هنا، ليلطور المقارعة التي تخاطب الشعور بالغربة، بإبرازه نتيجتين متناقضتين: فعلى هذه الدرجة من التصادم بين شكلي الغربة، يؤسس السرد شكلا جديدا لتعلق نصي، يندو وفقه النص الخارجي: رواية الغريب متعارضا ومتصاديا في الآن ذاته، مع النص السردى الداخلى الذي يدمج قصة موت معلى وحكاية آدم. ويبدو التعارض بينهما واضحا عند ملامسة غربة الشخصيات الروائية الفاعلة، بما فيها شخصية سانثياغو، على اعتبار أن نص الغريب يتسج ليؤسس شكلا آخر للغربة يجمع نتيجتيها المتعارضتين، حيث نجد شخصية ميرسو ذاتها، خلافا لشخصية سانثياغو التي تعيش وضعية الضحية المطلقة، ضحية ومجرمة في الآن ذاته. أما التصادي الممكن مع هذا النص الخارجي، فلا يمكن الكشف عن بعض مستوياته إلا إذا دفننا التحليل خارج تسجيل التعارض الظاهر؛ ذلك أن وحدها الإشارة إلى هذا النص الروائي في خضم معالجة موضوع الغربة، تجعل ترصد الامتداد الخفي داخل النص السردى أمرا ملحا. ولئن لا يمكن القطع بضرورة قراءة الغربة في جميع الأسرار على ضوء الرؤية الدلالية في الغريب، فإن النص السردى الدامج يتمسح بهذا الشكل على مستوى

النصي-الكبير، ليثبت الطابع المزدوج لغربة المجتمع الروائي، بشكل عام، داخل تجربته الزمنية التخيلية: "هكذا في لبنان تأتي الحرب فتلغي المسؤوليات، وبدل أن يحاكم المجرم تحول الحرب الجميع إلى مجرمين وضحايا" (ص.112).

وبما أن زمن القصة في مجمع الأسرار، يتم فصل على تواريخ الحروب العديدة، فسببني هذا التصادي على مستوى الشعور بالغربة التي تؤدي إلى الموت أو القتل معاً. بيد أن هذا التأويل يظل رهينا بسبب غربة ميرسو الذي لا يمكن القول إنه السبب ذاته في غربة المجتمع الروائي في ظل الحرب: فغربة ميرسو، غربة وجودية تنشأ من تجربة المفارقة بين وجوده المادي ووعيه، كما يثبت جون كروتشانك (1986) في قوله: "يقصد كامي من لفظة العيب، برجه عام، انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابذه ويعانيه"<sup>(1)</sup>. بينما تنشأ غربة المجتمع الروائي من التصادم مع واقع يفرض الموت والرحب بشكل عام. ومع ذلك، يحفزنا هذا التفاعل مع رواية الغريب إلى تتبع انعكاساتها الممكنة على المستوى النصي-الصغير. وتبدو حكاية شخصية "حنا السلطان" أبرز بنية نصية مكونة تصادى مع حكاية شخصية ميرسو؛ إنما يظل تصاديا خافتا لا يلغي الاختلاف بين شكلي الغربة وأسبابهما. وتشكل أصغر سماته تعارض أسباب اعتقالهما. فميرسو يدخل السجن لقتله جزائرياً بدم بارد، بينما "حنا السلطان" يسجن ويعذب بسبب جريمة لم يرتكبها. إلا أن كليهما حكم بالإعدام. ومن ثم، تبدأ ظلال التماثل في رسم تشاكل التجريبتين في بعض مظاهرهما. والحال أن استعادة هذه الظلال المتعاكسة تثير استعادة أخرى لتفاعل نصي داخلي بين حكاية شخصية "حنا السلطان" وبنيات نصية مدججة فيها، حيث ستتحقق عملية التحليل مزجا لتفاعلين نصيين في آن واحد، وترتبط هذه التقابلات بالفترة الزمنية التي تفصل المعتقلين عن الإعدام، وترتكز على ثلاث تقاطعات أساسية: يرتبط التقاطع الأول بالزيارة الوحيدة التي يتلقاها كلاهما من طرف صديقيتهما، حيث تزور "ماريا" ميرسو، وتزور "نورما" حنا السلطان. ويرتبط التقاطع الثاني باستقبالهما معاً، كاهنين ليعترفا لهما باخطائهما. بيد أن تعاملهما مع الكاهن يختلف، حسب وضعيهما الاعتباريين اللذين يرتبطان برؤيتهما إلى الدين والكاهن ذاته: فميرسو لا يعتقد بالكاهن ودينه، فطرده من زنزانته. أما حنا السلطان فطرده الكاهن الذي زاره، لا لأنه لا يعترف به، بل لكون الكاهن لم يصدق أنه بريء. والحال أن نوعية هذه العلاقة

(1) جون كروتشانك (1986)، البير كامي وأدب التمرد، ترجمة علاء العشري، ص.78.

مع الدين، تحكمها في الحالتين نوعية الشعور بالغبرة: فشعور ميرسو ناشئ من شعوره الدائم بالعبث، كما أثبتنا لكروكشانك قبل قليل، ولن يقوم خطاب الكاهن الديني، إلا بتعميق هذا الشعور لديه. بينما تتوثق علاقة حنا بالدين عند شعوره تهديدا بالغبرة، كشعور بازدواج شخصيته، لا بالمعنى المرضي (Pathologique)، ولكن من خلال غربته عن ذاته وجسده، كما تبرز هذه المقاطع:

1- لماذا قتلنا؟

والله ياسيدنا ماعرف، يمكن مش أنا.  
شو، شوعم نلعب معك، صرخ القاضي.  
لا هيدا أنا، بس ما يعرف (ص. 63).

2- 'يحك جسمه بشكل دائم ويشعر بالغبرة عنه. كان يشعر أن جسمه جسم رجل آخر. عندها اقتنع بوجود الروح والله. كان يشعر أن روحه تنفصل عن هذا الجسد الذي تسكنه. الآلام المبرحة التي يشعر بها لم تعد تعني له شيئا. وكان يترك الآلام لجسده، ويمضي إلى معانقة الروح. يتفرج على جلده المتقرح وقشوره البيضاء وكأنه يتفرج على إنسان آخر. وصار يفتح الكتاب الذي أرسله له الأبونا سرجيوس، ويقرأ حكاية مار الياس الحبي ...  
يجلس حنا في سريره، يشرب كروعة ماء، ويبدأ بقراءة هذه المقاطع من كتاب الملوك الثاني.  
'وكان عند إصعاد الرب إيليا في العاصفة إلى السماء، أن إيليا واليشع ذهبا من الجلجلال.  
فقال إيليا لا ليشع أمكث هنا لأن الرب قد أرسلني إلى بيت إيل ...' (ص. 102).

تغدو شخصية حنا السلمان شخصيتين: الشخصية القاتلة التي اكتشفها المحقق، فصدقه الجميع، والشخصية الضحية الواعية ببراءتها. وعلى ضوء هذا الإزدواج ينسج حنا السلمان علاقاته داخل السجن، ويعيش وجودا منفصلا بين روحه وجسده.

لا يفترض هذا الشعور المبني على الانفصال، الانتقال كما آدم أو سائيفو داخل فضاء المادي أو المعنوي، بل هو شعور داخلي يلزم الذات: فلئن يمكن تأويل غربة ميرسو ك انفصال (جودي) بين حاجة ذهنه ومنطق انكسار العالم فيه، فالانفصال في غربة حنا تحكمه المرجعية الدينية، كما تبرز قراءته لحكاية مار الياس. والحال أنه ينبغي رصد هذه العلاقة ضمن إطار التعلقات النصية الممكنة، لأن النص السردى المتعلق به يؤدي وظيفة انعكاسية. ومن ثم، فالنص 'الاستشهاد' الذي يتكرر هنا لا يكتسب معناه، بتعبير أنطوان كامبنيون (1980) [A. Compagnon]، إلا بوجوده

داخل العمل الذي يقوم بتحويله وتشغيله. وبذلك، يرتبط مفهومه بمفهوم اشتغاله<sup>(1)</sup>. إنه، تبعاً لذلك، لا يعاد هنا، كي يبرز الهوية الدينية لـ"حنا السلطان"، أو يكشف عن تنفيذه لنصيحة ثورم: "ما في إلا مار إلياس يمكن يخلصك" (ص.91)، بل يشتغل ليعكس مصير "حنا السلطان" على نمط التحويل، بمعنى أن النص الديني، بشكل عام، يقدم حالة انفصال جسد المسيح عن روحه، حين ستصعد روحه إلى السماء وتبقى جسده للصلب. وتقوم الحكاية الدارجة له بتحويل هذا الانفصال، استعارياً، ليتجسد مصير "حنا السلطان" في عذاب جسده وانعتاق روحه.

وفي التقاطع الثالث، يمكن أن نشير إلى لجوء "ميرسو" و"حنا السلطان" معاً إلى الذاكرة لتشكيل فضاءات حميمة يتفيطان بها من فضاء الزنزانة المعادي. والحال أن القول بتصادي ممارسة التذكر عند الشخصيتين، لا يستتبع القول إن الحكايات التي يتذكرانها تتصاديان أيضاً، لا لأن "حنا السلطان" يهتم بحكايات تختلف عما يتذكره "ميرسو"، بل لأن رواية الغريب لا تتضمن حكايات يستعيدّها "ميرسو" بعينها. إنه يكتفي بإشارات متفرقة إلى وجوه مضت وفضاءات أخرى، لا نستطيع القول إنها تشكل حكاية كما الحكاية التي يتذكرها "حنا السلطان". وبذلك، نتصور أن التصادي مبني أساساً على عدم الملل من التذكر:

تقول شخصية "ميرسو":

- 1- "لم يعد يستمني أي شيء منذ اللحظة التي تعلمت فيها أن أتذكر"<sup>(2)</sup>.
- 2- "فهمت إذن أن الإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش يوماً واحداً، يمكنه أن يعيش مئة عام داخل السجن دون مشقة. سيكون له من الذكريات ما يجعله لن يمل. إن ذلك بهذا المعنى امتياز"<sup>(3)</sup>.

وتقول شخصية "حنا السلطان":

"إن ذكريات يوم واحد تكفي لقضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم من حياة جده المسكين" (ص.134).

تحدد شخصية "حنا السلطان"، على خلاف شخصية "ميرسو"، حكاية مركزية تلغي جميع الحكايات الأخرى، فتجعله يسافر خارج حيطان السجن، وخارج جسده الذي يتعذب؛ ويتعلق الأمر بصورة تجسد مصير حكاية الجدة، واستعادتها في صلب حكاية شخصية "حنا السلطان"، يدفع إلى

(1) A. Compagnon (1980), La seconde main ou Le travail de la citation p.26

(2) A. Camus (1957), L'étranger, p.122.

(3) نفسه، ص.123.



تحويل هذا الانشداد إليها إلى موضوع للتعالق النصي الداخلي. ويمكن أن نبسط بنيتها السردية ضمن هذين المقطعين:

- 1- أنا لم أره، قال حنا، لكن جدتي كانت تبكي والمرأة تبكي. قالت المرأة إنها رأت الرجل متنفخا ونائما وسط الشارع الترابي الذي يتفرع من طريق الشام والأشرفية. تقدمت منه ورشت عليه الماء، وجلبت له كسرة خبز، لكنه لم يستطع أن يأكل (...). قالت إن الاحتضار طال، والرجل تعذب كثيرا قبل أن تخرج روحه من جسده (ص. 135).
- 2- عشت في الزنزانة وأنا عم بتذكر، بالطيف كيف الذاكرة ما بتخلص.  
حنا لا يعرف لماذا كان الرجلان وكأنهما بلا ذاكرة. أخبره حكايات كثيرة، لكنها لم تكن تكفي الزنزانة، فأضيا الوقت في المشاحنات (ص. 136).

يندرج الملفوظان ضمن ميتا-محكي، تضطلع فيه شخصية حنا السلمان، بدل السارد الأول، بدور الراوي، فيشيد إلى جانب صوت المرأة، بنية نصية صغرى تتشكل في موقع نصي واحد، محكيًا نويًا. وبرز أنه يبلور مقصدية دلالية تكثف موضوعة العزلة والاعتراب، لوقوعه قوة استحواذية في ذاكرة حنا السلمان؛ مما يجعل القبض على وظيفتها داخل حكايته إجراء لكشف نمط الانعكاس الذي تؤسس له.

يظهر أن حكاية الجد الغريبة لا تتيح لسجين يعاني ثقلا نفسيا، من حجم انتظار الموت إعدامًا، فرصة الارتحال إلى أماكن فسيحة، يتقمص خلالها أدوارا مختلفة تنسيبه وضعيته الحالية. لذلك، فارتباط حنا السلمان بها، يفرز مفارقة تعمل على تعزيز موقع ووظيفة هذا المحكي النووي. وعكس ذلك، يتبدد بسرعة، نسخ حكايات السجينين الآخرين: أحمد العتر ومُنير سلوان، لأنهما يتذكran حكايات لا تشكل، حسب النص السردى، سياقا لقضايا جوهرية، كما قضية المصير المأساوي للجد. وبذلك، ينقد معينها بسرعة، وتترك المجال لمشاحنات يومية. لا بد، إذن، أن تكون الحكاية حقيقية، لتستطيع أن تدرج السجين إلى دواخله، فتكثف وتعكس حكايته الخاصة. ومن ثم، تدفع الشخصية إلى تحمل مأساتها، عبر رؤية مصيره في مصير الآخرين؛ وهو شكل انعكاسي يحيل

على إحدى مساعي حكي حكايات ألف ليلة وليلة، حيث تسعى شهزاد إلى دفع شهریار إلى نسيان مصيبتة البدئية عبر حكيها له مجموعة من الحكايات تماثل حكايته الخاصة<sup>(1)</sup>.

لئن كانت هذه الحكاية النووية تؤدي هذا الدور التطهيري، فلأنها تحتوي على صورة تتشاكل معها، استعاريا، صورة 'حنا السلطان' في علاقته مع ذاته. ويتأسس هذا التشاكل الانعكاسي عند تقاطع حكاية 'حنا' مع حكاية 'الجد' في إشارتين نصيتين: ترتبط الأولى بسمة الانتفاخ، والثانية بخروج الروح من الجسد، ذلك أن 'حنا السلطان' سيتنفخ بدوره لأكله الملح، داخل السجن، وستنفصل، استعاريا، روحه عن جسده؛ وهو أصل استحواذ هذه الصورة/ الحكاية على ذكرياته.

هكذا يظهر أن محاولة البحث عن التماثل داخل التعارض بين حكاية 'حنا السلطان' ورواية الغريب، أفطست إلى رصد التناص الداخلي على ضوء التناص الخارجي، مما يجعل النص يبني انعكاسا جزئيا آخر بناء على قراءته لنص خارجي.

في مستوى آخر، نستكمل التوقف عند أشكال الغربة، عبر معالجة هذا المقطع: 'جوليا كانت غريبة، لا يحتاج الإنسان إلى جدنا آدم ~~التي~~ وإلى قصائده كي يكتشف أن الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجنة. يستطيع الإنسان أن يكون غريبا في بيته وبين جيرانه، الغربة هي هذا الصواخ الذي يخرج من الأعماق ويتخذ شكل الزغاريد' (ص. 52-53).

يمثل هذا الملفوظ ميثا-خطابا تعليقا حول مصير 'جوليا'، ويتزعج إلى التشكل بؤرة نصية تشد إليها البنيات النصية التي يتعارض فيها مضمون الغربة مع مضمون حكاية آدم النووية. بيد أن مستويات الانعكاس مع هذه الحكاية يظل رهينا بتوعية تجربة الشخصية المعيشة: فإذا كان الانعكاس ثابتا على مستوى الشعور المشترك بالغربة، فإن أسباب هذا الشعور وأشكاله، تتجه إلى التعارض مع شكل غربة آدم. والحال أن هذا الملفوظ يحضر تكثيفا لشكل الغربة، كما يرغب السرد بلورتها؛ فهو يتأسس داخل التفاعل مع غربة آدم البدئية، شكلا لغربة داخلية تسكن الشخصية، بسبب مفارقات واقعها المعيش، فتعزلها عن محيطها الاجتماعي، فتفرز شكلا أشد وطأة من شكل ينشأ عن فقدان الفضاء الأصلي، ماديا كان أم معنويا.

(1) وفي هذا الانتقال المباشر الذي يتم دون سابق إعلام، من واقع الحكي إلى واقع الحكاية، تكمن بالضبط القوة التي تسبح للحكاية أن تقتلع المرء من نفسه.

جبلير غرانفيوم (1996)، لغة الكلام والنسيان، ترجمة محمد أسليم، ص. 56.

من جهة أخرى، تتعاضد هذه الانعكاسات العبورات النصية التناظرية الصغرى<sup>(1)</sup>، على اعتبار أن سطح النص السردي يعرف تواتر صيغ لغوية تتشاكل دلالاتها. وتسفر عملية ربط بعضها ببعض عن خلق لحمة نصية داخلية بين الحكايات الصغرى المكونة؛ ويبرز أن معظم هذه العبورات لا تتم خارج موضوع الغربة، مهما تباينت الصيغ المعجمية.

ننتقل من كلمة 'غريب' التي تأخذ، أحيانا، معنى الغربة، باعتبارها لاحما مركزيا للتشظي الظاهري، ويحضر تعليق شخصية 'حنا السلطان' على الغربة، بشكل عام، قياسا تعتبر المتواليات الأخرى، متماثلات لها:

'كلنا غريباء' قال حنا: 'هون أو هونيك، شو الفرق، الإنسان دائما غريب حتى مع امراتي بحس أنني غريب...' (ص. 193).

يتناظر هذا القياس مجموعة من المتواليات:

1. 'وحطت بهم الرحال في عين كسرين، حيث بدأت غربتهم الحقيقية. الأولاد ماتوا واحدا بعد الآخر، وقيل يوما إنهم أصبحوا بمرض غريب' (ص. 29).
2. 'جوليا كانت غريبة' (ص. 52).
3. 'نبيهة لم تكن تشعر أن هذا الرجل زوجها، كانت معه كالغريبة' (ص. 77).
4. 'إبراهيم نصار لم يحاول أن يستدرك ظله، وكان ضائما وغريبا' (ص. 126).
5. 'وحكاية فيكتور عواد غريبة' (ص. 167).
6. 'حنا وحده غريب في مدينة غريبة' (ص. 206).

ومن جهة أخرى، يمكن أن نعتبر كلمة: صراخ الذي يعبر، بعمق، عن الشعور بالغربة، معبرا نصيا صغريا بين عدد من المتواليات، بناء على هذا القياس: 'الغربة هي هذا الصراخ الذي يخرج من الأعماق' (ص. 53)

- 1- 'نورما تصرخ بأنها ضاعت' (ص. 8).
- 2- 'إبراهيم يكاد يصرخ، لكنه لا يصرخ' (ص. 53).
- 3- 'جلس السجناء وهم يرتجفون خوفا من الصراخ الطالع من الجسد المتفتخ' (ص. 71).

(1) انظر المقدمات النظرية.

وفي مستوى آخر، يتفرع عن تحقق الترادف التقريبي التي يماثل بين الغرباء والحيوانات، مجموعة من المتواليات. وبشكل، أيضا تقيم، 'حنا السلطان' للمجتمع الروائي قياسا لهذا التناظر الصغير: 'كل الناس يموتوا من دون سبب، هيدول كلاب. الإنسان بلا سبب يصير كلب' (ص. 88).

- 1- 'عاش حنا في بداية سجنه كالكلب' (ص. 55).
- 2- "وقت شعب كامل يهرب ويصير يعوي، منصير مثل الحيوانات. نحن هيك صرنا مثل الحيوانات" (ص. 92).
- 3- إبراهيم الله يرحمهن ظل كل عمره يقول أنه بدو هاجر، وبعدين مات مثل الكلب' (ص. 205).

تستنتج، بشكل عام، أن مقارنة الانعكاسات التخيلية تفترض ضبط التعالقات النصية الممكنة بين النصوص السردية والشعرية المستعادة. ولأن النص السردى، تنوعه نصوص سردية صغرى، ويتنوع على منوال التداخل والتشظي، فيغدو كل حديث عن محكي انعكاسي تطويعا لمفاهيم الانشطارات التخيلية المرآوية. ومن ثم، يخضع تناول مستويات الانعكاس وأنماطه لفسفسائية النص السردى، إذ إن عملية رصد تناصه الداخلى بين الحكايات المكونة، تنطلق كل مرة من محكي نروي نحو تلمس امتداداته داخل هذه الحكايات؛ وهي العملية التي أفضت إلى تفريع تحليل إلى تكوينات نصية مختلفة، فيبين أن مسار بناء الانعكاسات الداخلية، خلافا للانعكاسات في البناء السردى التقليدي، مسار متشابك ومعقد يقتضي إجراء تقابلات متعددة، حيث يبدو أن السارد يخصص الحكايتين النوويتين: حكاية 'عبد الجليل' وحكاية 'آدم'، داخل حكاية شخصية 'سانتياغو' نصار، ثم يعرج داخل الحكايات الأخرى. وبشكل هذا الإجراء انعكاس الانعكاس الذي تحدث عنه دلبناخ (1977)<sup>(1)</sup>، أثناء تحليله الانشطارات التخيلية في رواية استعمال الزمن لشيل بتور. ويلاحظ أيضا أن التجارب المعيشة، رغم تشخيصها الخطابي التشظي، تنخرط كلها في الفضاء المأساوي الذي كشفت عنه الانعكاسات التخيلية والعبورات النصية: فالصراخ، وغرابة الأشياء،

(1) دلبناخ (1977)، المرجع السابق، ص. 157.

والمماثلة مع الحيوانات، كلها عناصر نصية تصب في دائرة الغرابة لإحساس محايث، وهي غرابة ظاهرة يقولها السارد. وخلافا لذلك، ليست الغرابة في رواية الفريب، بتعبير مانغينو (1990) [D.Maingueneau] غرابة مذكورة (Dite) أو نظرية ظاهرة، لكنها الأثر الذي يخلفه التلفظ، وخاصة من خلال استعمال الماضي المركب والمسافة بين الآن: ذات الملقوظ الذي يعامل كضمير الغائب<sup>(1)</sup>.

## 1-2- انعكاسات الميتا-نص (الشفرة):

نتصور أن النقاش الذي أثراه سابقا حول عملية تشكيل التعدد الحكائي، قد أسفر عن نهوض النص السردى على شبكة من الحكايات المتقاطعة ذات سمات مختلفة. وكان واضحا أن المبدأ السردى العام، يكمن في مسعى - غير ممكن - إلى فك اللغز؛ مما يحول السرد إلى استعادة ضخمة لجزئيات، تنتظمها محكيات صغرى. غير أن هذا التوليد الحكائي في تشعبه وتناسله اللانهائي، يوتر عملية التلقي، فتتفلت منه باستمرار محاولة إعادة ترتيب الأجزاء النصية. والحال أن هذا الاختيار ما انفك يثبت في مجرى السرد، ملفوظات يمكن اعتبارها حسب دلينباخ (1977) انعكاسات ميتا-نصية<sup>(2)</sup> تركز على العلاقات التبادلية، لتسرد وتشرح إشكالية كتابة النص السردى؛ وهي تحضر إما بشكل مباشر أو كأستعارات حكاية.

على مستوى الانعكاس المباشر، يكتب النص السردى في مسار سردى متشعب، فيزرع من حين لآخر ملفوظات، يتساءل من خلالها عن ذاته؛ ذلك أن السارد الذي استحال انعكاسا للمؤلف الواقعي، لا يكتفى بدور السرد، إنما يندرج في قراءة متعددة لنصوص خارجية. وهو شكل إنعكاسي يرتبط بالتلقي الداخلي، ويعكس مغامرة التوليد السردى الخاص، من حيث كونه تأملا مباشرا حول طريقة اشتغاله:

إبراهيم نصار الذي نروي حكايته، ليس فكرة حتى حكايته ليست حكاية. حكايته خبر عن الحياة والموت، والخبر حين يروى لا يروى كاملا، الحكايات تروى بشكل كامل ومتناسق. لذلك يبحث الكتاب عن أسماء الأبطال، ويجعلون من الاسم مصير الشخصية. أما في خبر إبراهيم فالإسم كان في البداية، وكان البطل يتهاوى خلف أكوام المصائر التي تحيط به" (ص.47).

(1) D.Maingueneau (1990), Pragmatique pour le discours littéraire, p.167

(2) أنظر المقدمات النظرية

يشكل هذا الملفوظ خطاباً منقولاً ميتاً-نصبياً، لكونه يطرح قضايا أجناسية النص ذاته. بيد أن هذا التأمل يتبلور ضمن تعارض مع شكل حكائي خارجي، ذلك أن السارد يندو متلقياً داخلية لعمله الحكائي ضمن سياق الكتابة التقليدية، فاستشف تعارضات وتفاوتات عديدة تنشأ في قضايا الكتابة بشكل عام. وبناء على ذلك، سننطلق حول سؤالين مركزيين، منهما لكشف قضايا هذا المستوى التحليلي؛ وهما ما مقصدي التلفظ السردية؟ وما طريقة اشتغاله.

يختار السارد تقويض ثلاثة ثوابت أساسية في الحكاية التقليدية، قصد بناء وعيه الجديد بالكتابة؛ وهي أولاً، تقويض غطية الشخصية كي لا تجسد الأفكار أو الأطروحات، بمعنى أن شخصية إبراهيم، الذي يمكن تعميم قضاياها على الشخصيات الأخرى، لا تنبئ شخصية مركزية، ضمن مسار سردي يكثف تصوراً حول الذات والمجتمع. ويرتبط هذا التقويض بتقويض الثابت الثاني، من حيث كون حكاية الشخصية تتأسس ضمن مفهوم جديد للشكل الحكائي: فهي تقابل الشكل التام والتناسق بالعدم الشكل واللا-تناسق، لأنها ليست سوى خبر عن مصير، مع ما يستتبع ذلك من مواصفات الخبر الذي يظل خارج الإنهاء والحسم، على اعتباره أنه يحتل عدة ترجيحات وتأويلات. وهنا، يحيل السارد على منطق منظوره السردية الذي يأتي، كما رأينا ضمن المحور الأول، موقع المعرفة الكلية كإحدى ثوابت السرد التقليدي. ومن ثم، يغدو النشاط التلفظي جمعاً للإخبارات، دون مراعاة انسجام وتناسقها الظاهري. ويوضح السارد ذلك بعبارة استعارية تحتل هذا الزوج التلفظي، عند وصفه الإخبارات بالأكوام؛ وهو شكل تتداخل عناصره دون ترتيب أو انتظام. بيد أن تمسح النص السردية بهذا الشكل لا يفلته من عقاب الربط والضبط الداخليين، حيث إن التحول وعدم الحباس السرد في مجال واحد، إن كانا يفرزان هذا الشكل غير التام والمتشظي في بنيتها، فلأنه يعكس طبيعة التجربة الزمنية المستعادة، بوصفها مضمونا حكائياً، لا تبرز خصوصيته سوى مثل هذه الكتابة الشذرية: فالمجتمع الروائي الذي يتحول ويتشظى باستمرار، لا يمكن للحكاية التقليدية بثوابتها المعهودة، أن تحيط بإشكالاته.

تبعاً لذلك، لابد للنص السردية الحالي أن يقوض، أيضاً، الثابت الثالث الذي يرتبط، بدوره، بالثابتين السابقين، بناء على ربط قضية الشخصية بمصيرها: فعلى الكتابة الحديثة أن تؤسس لعلاقة جديدة بينهما، لا يتطور فيها الزمن الحكائي ليكشف، كما في البناء السردية التقليدية، عن مصير الشخصية. ويتطعم هذا التصور الجديد بهذا الملفوظ:

أسماء الأبطال هي مشكل الرواية الحديثة، فالحدائث هي الانتقال إلى الفرد. والفرد لا وجود له دون إسم. من أين تأتي بالإسم؟

في الحكايات التقليدية ألف ليلة وليلة أو القصة الشفهية، لا وجود للأسماء. الأسماء هي معانيها. الإسم موجود كصفة لور الهدى كي ندل على المرأة الجميلة، أو كمهنة الخياط والصيد، أو كوضع اجتماعي الأمير، أو كاتماء ديني النصراني واليهودي. إنها أسماء مغلقة، فالإسم هو الدور والمعنى. أما في الأدب الحديث فيجب أن ننسى الدور والمعنى، وننتظر من الإسم أن يجد معناه. إسمك ليس مصيرك، مصيرك هو الذي يعطي إسمك الدلالة (ص. 36).

لا ينبغي أن يخفي هذا التعارض حول علاقة إسم الشخصية بمصيرها، تشابكا ضمنيا بين النص السردى ونص ألف ليلة وليلة، ذلك أن النص السردى في استيحائه منطق التناسل الحكائي وتشعبه، يخضعه لاستراتيجية سردية جديدة لا تتجاوز، وفق إجراء التضمين بين الحكايات المكونة، بل يقوم كما رأينا في المحور الأول، بتوليد حكايات جديدة عند بروز أسماء جديدة. على أن السارد يختار الانفصال عن شكل الكتابة التقليدية، خاصة الحكايات التي تفتقر أسماء شخصياتها بصفاتها أو انتماءها الديني، عند تصديده لقضية الإسم في علاقته بالمصير.

والحال أنه يفترض في النص السردى أن يبلور تصور المتلقي الداخلي الذي يعارض التصور التقليدي للإشكال، حيث لن يدل الإسم على المصير، ولن يكون الدور والمعنى، بل على السرد أن يبرر أسبقية المصير على الإسم.

يبدو أن جميع شخصيات مجمع الأسرار تمتلك أسماء لا صفات، فمن أين أتى السارد بالأسماء؟ قد يكون لاستناده على الواقع المرجعي إيهاما بواقعية الحكاية. لذلك، لن يكون صعبا أن يجد أسماء شخصياته، حيث تبرز وكأنها ليس هو من صاغها، إنما تتناسل على أنها أسماء مألوفة ومعروفة في الزمن والمكان. ويعبر استعاريا، عن سهولة تشكيل الأسماء من خلال هذا الملفوظ: يعقوب نصار لم يجد صعوبة في اختيار اسم ابنه. سماه على اسم والده، وكان يتوقع من ابنه أن يسمى ابنه على اسمه (ص. 35).

لا يتفصل الإسم عن المصير داخل النص السردى، إنهما متلاحمان منذ افتتاح السرد؛ وهو ما يعبر عنه السارد في موقعين سرديين لاحقين، بقوله: فالإسم كان في البداية (ص. 47). والسؤال الذي يأتي في البدء هو الموت (ص. 48). ليس الموت دائما، فزيثا، إنما قد يأخذ صيغا بديلة، كالاختفاء والانسحاب من الحياة. ومن ثم، فالإسم يتلون ويرتبط معناه بمصير صاحبه. وفي هذه

الحالة، لم يعد السرد عملية بحث عن المصائر، أي عن المعاني؛ كما أننا، على عكس ما جاء في الملفوظ، لا ننتظر من الاسم أن يجد معناه، بل إن في حشد المصائر وإقفال الحكاية منذ البداية، عبور الأسماء على معانيها. وبذلك، ثمة نص سردي يتجاوز ما يقره الأدب الحديث ذاته، حيث لا تغدو العملية السردية بحثاً لعنصر عن الآخر، بل إنها توازي بينهما منذ البداية، ولا تستمر إلا لتجد سياقاً حكايتها لها. ولتوضيح هذا الإجراء نورد هذا النموذج:

المستفيد الوحيد من تلك الضجة التي أثارت كان حنا السلطان الذي تحول اسمه في السجن إلى حنا المالح. وتغير السماء هو من أهم القضايا التي يطرحها الجنس البشري على نفسه. فعائلة السلطان هي فرع من عائلة البارودي التي هاجرت من شمالي لبنان إلى بيروت في نهاية القرن التاسع عشر. وفي بيروت تغير اسم العائلة من بارودي إلى سلطان البارودي... (ص. 68).

يمكن قراءة هذا الملفوظ على ضوء الاستخراج النظري السابق حول قضية علاقة الاسم بالمصير، حيث نفرز مساري تحولين: تحول اسم البارودي إلى السلطان، وتحول اسم السلطان إلى المالح. ويظهر أن كلا التحولين ينهض على حكاية شذرية: فلو لم تمت السلطان جوعاً، لما تحول اسم عائلة البارودي إلى عائلة السلطان؛ ولو لم يملح جسم حنا السلطان في فترة تعذيبه، لما تحول اسمه إلى حنا المالح. ليتضح أن مصير الشخصية يسبق اسمها، على عكس ما أثبتته السارد/ المؤلف الضمني في الملفوظ السابق، لأنه، ربما، يفكر في الأسماء الأصلية للشخصيات التي أعلن عن مصائرها منذ البدء، فيبرر انبثاق الاسم من المصير، بكونه ليس من أطلقه على حنا السلطان إنما الذي غيره هو أبو أحمد، رئيس القوايش في حبس الرمل (ص. 69). ومادام اسم المالح صفة، أيضاً، لجسم مملح، فهو يحمل دوراً ومعنى كما هي الأسماء في الف ليلة وليلة، لذلك، سيحاول السارد ألا يتعارض مع منطلقاته التي تستند إلى النهج الحديث في الكتابة الأدبية: فبسبب عدم مسؤوليته على تغيير الأسماء، يورد اسم الشخصية الأصلي: حنا السلطان في البداية، ولم يذكر اسم المالح إلا عند بداية استعادته تهرته داخل السجن.

نستنتج أن النص السردى لا يعرض فقط مادة حكاية، إنما يحتضن أيضاً ميثا-خطابات تعيد مساءلة طرق بناء هذه المادة في بعض جوانبها. ومن ثم، فهو يكتب تحت وعي جديد محدود الكتابة التقليدية والكتابة الحديثة، مما يجعله ينزع إلى تقويض البناء السردى التراثي. لكن ذلك لا يلغى إمكانية إعادته تطويع بعض تقنيات هذا البناء في قوالب تركي اختياره التجريب والتجديد مقارنة مع أشكال قريبة منه زمنياً.



وعلى مستوى الانعكاس الميتا-نصي الاستعاري، يمكن بسط مقاطع نصية تبرز هذه الطريقة التشفيرية:

'وعين كسرين' لا تمتع بأية خصائص مميزة، ولا نعتز فيها على آثار تاريخية كالقرى المجاورة التي وجدت فيها نواويس فينيقية. حتى الاسم لا نعرف أصله ومعناه بشكل دقيق. يقول كتاب معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية، لمؤلفه أنيس فريجة، وهو كتاب يعيد أسماء المدن والقرى إلى أصولها السريانية، وهي اللغة التي كانت سائدة في سوريا ولبنان وفلسطين قبل اللغة العربية، يقول الكتاب إنه لا يوجد أثر لجذر 'كسر' في اللغة السريانية، ولكن هذا لا يمنع وجود جذر فينيقي، 'كسر' بمعنى نقب الأرض وقلبها (ص.144).

لا يمكن أن نعيد حرص السارد في البحث داخل المعاجم إلى الرغبة فقط، في مجاوزة نفس السرد التقليدي، بل يستلزم التحليل دمج هذا التطعيم المعجمي داخل محاولة كشف خصوصية الانعكاسات الداخلية للمحكي.

تتجأ 'عين كسرين' مكانة مهمة ضمن التوزيع الفضائي للمحكيات المكونة للمحكي-الإطار، على اعتبار أنها مسرح لحكايات قديمة وحديثة تؤدي وظيفة أساسية في بلورة مقصديات السارد. والحال أن ربط هذا الملفوظ الذي يبحث عن أصل تسميتها بسياقه التلفظي، يجعلها قرية تضم مقبرة، يعتقد آل نصار أن جدهم دفن فيها "أولاده واحتفظ بسرهم في أيدي النساء. فالنساء الثمانية دفن والأساور الذهبية في أيديهن من المعصم حتى الكوع" (ص.29). لذلك، يرى إبراهيم أن من حق نيش المقابر للوصول إلى السر الدفين. وحيث، تندغم العلامات، ويفقد أصل التسمية: القلب والكسر والخلق أيضاً، إحالة على طريقة الوصول إلى السر. بيد أن البعد الاستعاري لهذا الحفر عن الأصل / السر يدفع إلى عملية توازن أخرى، يملؤها السارد في محاولته بدوره الكشف عن السر؛ ذلك أنه يبنى تصوره للكتابة السردية من خلال عملية استقصائه لأصل تسمية القرية في خضم صعوبات وإرغامات متعددة، بمعنى أنه يبرز، انعكاسياً، علاقته بالمادة الحكائية بصفتها أسراراً تنغل على ذاتها، ولهذا لا بد أن تكون عملية السرد شبيهة بعملية الحفر؛ إنما يقتضي ذلك الحصول على شفرة، كالشفرة التي يبحث عنها إبراهيم داخل صندوق والده، يعثر على خريطة الذهب / السر. ومن ثم، تنتقل العلاقة الاستعارية إلى مجال استعاري آخر:

'فجميع القبور التي تحيط بكثيسة مار جرجس هي لآل نصار، وليس منطقياً أن ينبش جميع القبور. سيبحث في صندوق والده عله يعثر على الأسماء (...). إبراهيم قرر أن يفتح الصندوق

وينظم أوراقه، من أجل أن يعرف سر النساء وأين جرى دفنهن. لكنه لم يفتحه. بلى فتحه مرة واحدة، فخرجت رائحة تشبه رائحة الموت (ص. 31-32).

مادام الصندوق وسيلة لمعرفة القبر السري، فالعلاقة الفضائية بينهما تظل مشيدة على تواز استعاري: فكما القبر مغلق على أسرارهِ، ينغلق الصندوق، أيضاً، على أسرارهِ، وكما تصفع رائحة الموت فاتح القبر، تصفع رائحة شبيهة بها إبراهيم نصار فور فتحه الصندوق. والحال أن هذا التوازي الاستعاري، يفتح على علاقة انعكاسية تصادي الخطرات الأولى لشخصية إبراهيم والسارد معا صوب منطقة الأسرار، حيث إن السارد يتحرك في المضمار ذاته: فخطوته السردية الأولى تشكل انفتاحاً على الموت الغامض، ويليهما النبش في الماضي شبيهاً بإعادة إبراهيم تنظيم أوراق الصندوق الموغلة في الزمن، فكلاهما يبحث عن شفرته الخاصة، وتمثل للسارد في المرجعيات والذاكرات التي توفر له معطيات يستند إليها ليفك الألفاظ، بينما إبراهيم يتعرض لصعوبات كثيرة:

إبراهيم استخرج من صندوق والده الفتالين موقاً قرأ فيها هذا الوصف للمقبرة. المقبرة الثالثة بعد مقبرة جرمانوس، من هونيك.....النسوان.....لازم أحد يفتحها أو يندفن..... وقد ..(هنا مقطع طويل غير صالح للقراءة) الإحتراز من كلام الناس.....أمام النسوان لأن النسوان.....(ص. 145).

يرز، كما يحيل تعليق السارد على ذلك أن الشفرة مليقة بالثقوب، ولم تعد قابلة للفك؛ مما يجعلها شفرة غامضة لا تفيد، ولن تقود إلى مكمن الذهب، فيبقى السرطي الكتمان الأبدى. غير أن هذه الثقوب لم تكن إبراهيم عن عزمه، فأصر على الذهاب إلى نفس المقبرة: لكن الحرب الأهلية بدأت قبل أن ينفذ قراره (ص. 145). ومن ثم، فالسارد يصرح، من خلال تخطيطه علاقة إبراهيم بالشفرة، علاقته بمرجعياته الحكائية: فهو سارد لا يدري بالأسرار، ولا يستند إلا على الرواية الشفهية للترهينات الأخرى أو على استقراء بعض الروايات المكتوبة على سبيل الاحتمال والترجيح، رغم أنه يتأفف كثيراً من هشاشة مسانده:

من أين جاءنا كل هذا الموت.

لا أحد يدري. وذكريات يعقوب ووالده وجده لا تفيدنا في شيء. تأتي الذكريات غائمة كأنها مطمورة في بئر، وتخرج وكأنها تنز من جرح قديم لم يندمل (ص. 152).

نمقابل ثقب الوصية/ الشفرة، ونحوها إلى مزق داخل الصندوق، تحضر الذاكرة مليئة بالثقب، مما يجعل النص السردى شظايا حكاية، لا تبلور سرديا إلا عبر الترجيح والاحتمال والمساءلة الكثيفة، كنهج سردى لملء الثغرات، وهو ما يجسده محارلته الدائبة لشق ممرات جديدة إلى الحكاية-الإطار. غير أن صعوبة اختراق دائرة الأسرار تبقى الحكاية لغزا (ص.10)، لا سيبل إلى استفاد معطياتها. وهنا، يمكن العودة إلى الملفوظ المنطلق، لنحور كلمة الكشر إلى كلمة الحشر، لتستحيل الكتابة السردية تحقفا لعلاقة السارد بالحكاية-الإطار، من حيث كونها، تبعاً لعنوان النص السردى، حشراً أو مجمعا للأسرار، إنما السارد واع أن السر هو المتاهة (ص.38). لذلك، سوف تكون محارلة استعادته لها دخولا إلى شبكة مكثفة من المعطيات الحكائية.

### خلاصة:

يمكن القول، بشكل عام، إن الحكى يعتمد على تعدد الساردين، ويتشكل من محكيات صغرى تتبادل عمليات الخرق باستمرار. ويمثل التكرار والتعارض والتوتر سمات تولد معناها، ذلك أنه بدل محكى توصف فيه الأحداث كأشياء في ذاتها، ضمن علاقة بعضها ببعض، لا تحضر الأحداث سوى شظايا من الواقع المرجعي، ينظر إليها من زوايا مختلفة. وبدل محكى، يتجه كلية نحو نهايته، لا يستطيع هذا المحكى السير دون تراكم وتعارض وتنب وتداخل عناصره. إنه لا ينتهي، إنما يتراجع ويعيد التشكل ويكون على أهبة الإنطلاق طول السرد. وتفكيكه التصور التقليدي للحبكة، يؤسس مفهوما جديدا للكتابة السردية، يرفض السببية والحظية الزمنية. لذلك، يتظم على مستوى القراءة لا على مستوى الأحداث. فعلى القارئ الذى ينتهي من القراءة وكأنه خرج من المتاهة، أن يجد انسجاما ما، رغم أن عدم الانسجام ذاته، دلالة إبداعية على عدم انسجام التجربة المرجعية.

## الفصل الخامس

### اشتغال المحكي في الرواية العربية المعاصرة

#### على مسار التركيب

لا نقصد من هذا التركيب إعادة تثبيت نتائج التحليل السابقة، إنما نسعى إلى ضبط مقومات التجديد ضمن إعادة رؤية هذه النتائج على ضوء عملية مقارنة للنماذج التي خضعت للتحليل. وإذا نرغب في بناء الاستنتاجات على هذه العملية، فإننا لا نستهدف تعميمها على اشتغال المحكي في الرواية العربية كلها، فمادام الثابت هو 'مغامرة' الشكل الروائي، فإننا لا يمكن حصر جميع مقومات التجريب والتجديد على تجارب منفردة. غير أن ارتباط هذه التجارب بالسياق الأدبي والثقافي، بشكل عام، يرجع أن تكون كل تجربة روائية حديثة مستندة إلى هذا المقوم أو ذاك، تبعاً لدرجة تفويضها للشكل السردى التقليدي. ومن ثم تظل النتائج التي تبلورها تجربة معينة، قابلة للاشتغال، بدرجات متباينة، داخل التجارب الأخرى.

#### 1- على مسار التقاطع والتباين.

لا شك أن طرق كتابة النصوص السردية الثلاثة تخضع لمقصدات جمالية ودلالية، تجعلها حاملة للدلالة في ذاتها. لذلك، لا يحول إدراج مقاربتها في محاور متماثلة دون تنويع مستويات التحليل، تبعاً لتنوع هذه الطرق نفسها.

تظهر المحاور التي خصصت للاختيارات السردية العامة، أن الحكيات الثلاثة، تجمعها خاصية تشظية بناها السردية الكبرى إلى مجموعة من الأجزاء. لكن هذه التشظية تأخذ سمات خلافية من محكي إلى آخر: فهي في محكي المسافات، تنبثق من تجزئ النص إلى أجزاء تحمل عناوين فرعية، ثم يحدث تفريع هذه الأجزاء ذاتها إلى أقسام سردية صغرى.

أما في محكي ترابها زعفران، فتأخذ شكل تجزئ النص السردى إلى بنيات سردية مستقل بعناوينها الفرعية، على شكل قصص صغيرة. بينما تدفع هذه التشظية محكي جمع الأسرار إلى تحديد كل مرة، مدخله السردى، حيث تتجدد بداياته عند كل جزء (هكذا بدأت الحكاية)، وكأنه على أهبة الانطلاق للوحة الأولى.

والأمر أنه إذا كان المظهر التجزيئي غير كاف للقول بحدثة هذه التشظية، نظرا لاعتماده، أيضا، في نصوص سردية تقليدية، فإن ربطه بمنطق إنتاج المادة الحكائية، يبرز أنه ليس مظهرًا شكليًا يقدم محكيًا واحدًا جزأً في نطاق التحريك التقليدي، بل إنه إفراز لتشظية عايشة للنصوص الثلاثة، من حيث تشذرها بنائها السردية الصغرى، وتعدد وتنوع المحكيات المكونة للمحكي-الإطار

في المسافات، ينجم تعدد المحكيات من النزوع إلى تشكيل مسارات حكاية صغرى ترتبط بالشخصيات التي عنونت بها الأقسام السردية؛ وهي في تجاورها تستحيل محكيات شذرية تتناوب، في غالب الأحيان، في ما بينها. لكن هذا التجاور الظاهر، يعارضه ندخل حكاية يشبك بين المحكيات، وفق تشابك العلاقات بين الشخصيات في الواقع المرجعي ذاته.

أما في ترابها زعفران، فالتشظي الداخلي يرتبط بتفتيت البنى السردية الكبرى إلى بنى صغرى، هي استعادة سردية لمجموعة من اللحظات: فإذا كانت الشخصية الرئيسية (أنا الفعل) بؤرة تنفرع من خلالها مسارات حكاية متعددة، فإن منطق إنتاج المادة الحكائية يجعلها تنفتت إلى 'ذرات' متعددة؛ مما يحيل المحكي-الإطار مجموعة من المحكيات الشذرية، تبين أمكنتها وأزمته. ويظهر أن لعبة الاستطرادات، وخرق السياقات التلفظية، عبر النقلات الفجائية، من أهم السمات الخطائية التي ترهن هذا المحكي لتوليد سردي متقطع.

بينما في مجمع الأسرار، تغدو هذه التشظية الحايثة دعامة البناء السردية ذاته، حيث إن كل المكونات السردية تتعرض للتفتيت والتشذر: فالمحكي-الإطار يتشكل، أيضا، من محكيات شذرية تتقاطع وتتداخل في ما بينها، ويستند، بدلا من مشاهد متسلسلة ينبثق بعضها من بعض، إلى توليف سردي من التعارضات والتكرارات، مما يجعله يتعرض لاختلالات سردية عميقة.

يبرز، إذن، أن المحكيات الثلاثة تجدد النزوع إلى التشظية، في تساوف مع تقويضها لأسس الشكل السردية التقليدي، إنها لا تبحث عن مظهر الانسجام، إنما تلجأ، بدرجات متفاوتة، إلى منطق اللا-تصال (Discontinuité)، فترجع بنياتها السردية، انسجاما مع تشظي التجربة الواقعية المستعادة ذاتها، على أن محكي مجمع الأسرار يدفع تجربة تشظيته إلى حدود بعيدة، حيث لم يعد فضاء النص، بتعبير جورج ماري (1981) [G. Mary] فضاء منضدا ومعبدا للمعجرات، بل هو فضاء

متوتر، تخاطر فيه الانحرافات والحواجز وخطوط الانفلات والتشوشات، من مستوى إلى آخر، بإحداث عدم استقرار عام<sup>(1)</sup>.

من جهة أخرى، تتباين المحكيات الثلاثة في تنظيم المنظورات السردية، وفي تلوين بناها السردية وصيغها الخطابية وتنويعها:

ففي المسافات، يشتغل المحكي الغرائبي بنية سردية مكونة فيفرز مادة حكاية تهاور المادة الحكائية الواقعية، بينما تشكل الروى التهيئية والحلمية، فضاء لتوسيع المستوى الإيهامي، وتجرّب التبتاس صيغه وتداخل تقنياته. وإلى جانب ذلك، منحت للأصوات الداخلية، من خلال الحوارات الداخلية بصيغها المتنوعة، مساحة نصية مهمة.

والواقع أن هذه الخصائص الخطابية تتساق مع المنظور السردى العام، حيث إن ترهين السارد، غالبا ما ما ينزلق إلى التبتير الداخلى، سواء من خلال تسريد دواخل الشخصيات أو من خلال عرض أصواتها بشكل مباشر، على أن ذلك لا يعنى أنه سارد كلي المعرفة، إنما نجد أغلب الاخبارات تصفى من خلال الشخصيات المبترة.

ومن جهة أخرى، تمثل اللغة السردية، أيضا، بصفتها فضاء لتمظهر الكون السردى، إحدى مسالك تصريف الوعي الجديد بالكتابة الروائية: فهي تسمح بنوعية المضامين، وتتأرجع على الأقل، بين مستويين لغويين، يرتبط الأول بالافتضاب والاقتصاد في المعجم والتركيب السردية، بينما يتمخض الثاني عن العدوى الأسلوبية حينما تنماهي لغة السارد مع خطابات الشخصيات أو هواجسها الداخلية.

أما في محكي ترايبا زعفران، فيحدث تهجين شبكة الروى السردية، بتحول أنا السارد، من حين لآخر، إلى سارد ذي رؤية خلفية، أو بتحول أنا الفعل إلى هو الفعل. وفي جميع الحالات، يختار ترهين السارد الأول الإفادة من تقنيات عديدة، سار بها إلى أقصى ما يستهدفه سارد محكي المسافات؛ ذلك أن تقنيات الروى الحلمية والتهيئية والاستيهامات والتداعيات، إن كانت لا تنفلت، أيضا، من إيجاءات الواقعي، فهي تنازعه فضاء النص، وتسهم في تكثيف بعده الشعري؛ وهي مناورة يسندھا الفضاء الأسطوري (الفرعوني والمسيحي)، وفضاء حكايات ألف ليلة وليلة.

(1) G.Mary (1981), « Des figures aux structures » ,Poétique, 51,240-241

وإذا كان الوصف، كمكون خطابي، يعضد هذه البنية الشعرية، عند بحثه عن تشكيل الصور، فإنه في غالب الأحيان، يميل إلى منافسة السرد في استعادة المشاهد وملامح الفضاءات والشخصيات، على اعتبار أن حركيته التي تنبثق من اندراجها في الزمن تتيح له إمكانية صياغة جوانب أساسية في التجربة المعيشة المستعادة.

بينما اللغة السردية ليست، فقط، أداة للتعبير والتشخيص، بل تستحيل استراتيجية سردية تجسد البعد الشعري للمحكي؛ حيث إن الحيز الضيق للمستوى اللغوي التقريري، يقابله هيمنة المستوى اللغوي الشعري، سواء من حيث المعجم أو التركيب، أو من حيث جرسية تكرار الحروف وتتابعها، على أن هذه اللغة الفصيحة تتوشى بمستوى لغوي شفهي يخرقها كي يدرج أصواتا ضمن صياغتها ولكنيتها المرجعتين، لكن لا يظهر أنها تخضع لتأثيراته، بل، على العكس، تسمه بشفافيتها وتناسقها.

وخلافا لذين المحكيين، يتموضع سارد محكي مجمع الأسرار، ناظما خارجيا، يحرص على إظهار نسبية معرفته بالمادة الحكائية، فهو يستصدر إخباراته عبر تحطيم البعد الإيهامي في الواقعية التقليدية، حيث إنه يتدخل، من حين لآخر، لإعلان "جهلة" بالحكايات، مما يجعله في حالة اختياره حكيها، يبلور عملية السرد على سبيل الترجيح. كما أنه يلجأ من جهة أخرى، إلى خرق السرد ببنيات خارج-حكائية، يستحيل ضمنها، أحيانا، منتجا لميتا-خطابات تعليقية، وأحيانا أخرى، متلقيا داخليا لنصوص خارجية متعددة؛ وهو ما ينوع وظائف حركته السردية، ليخرجه عن خط الساردن الذين يكتفون بموالمهم الداخلية؛ خاصة أنه ترهين يحرص على إشراك المتلقي، عبر تقويض المسافة التي تفصله عنه.

والحال أن هذه الخاصيات الترهينية تنضج شروط تراجع رؤية ترهين السارد وصوته وتوفر مجالا واسعا لرؤى وأصوات أخرى للمساهمة في بناء الشبكة التبهيرية والتلفظية، على اعتبار أن جودة المنظور السردية، هنا، تراهن على تنوع طرق رؤية الأحداث والمواقف. ولا شك أن هذه التوضعات الرؤيوية علاقة وطيدة بأشكال تظهر الصيغ الخطائية، ذلك أن تجنب ترهين السارد الأول، في معظم الأحيان، النفاذ إلى دواخل الشخصيات، يسفر، في مقابل هيمنة المستوى الواقعي، عن ندرة المستوى الإيهامي، المرتبط بالأحلام والاستيهام والرؤى التهيئية والحوارات الداخلية.

وتندرج اللغة السردية، ضمن هذا السياق، كفضاء لتجريب شكل لغوي جديد، يمتزج فيه المستوى اللغوي الفصيح بالمستوى الشفهي، فتحقق سلاليم صوتية تفرز، إضافة إلى تعدد في الرؤية

والوعي، نتوءات حادة على مستوى تشخيص العوالم والتعبير عنها، ذلك أن الشفهي يخرق الفصيح ويشظيه ويجد من هيئته. فيتضح أنه لا يخضع كما في ترايبها زعفران لإيقاعاته (الفصيحة)، بل يحاول، بالعكس، شدة إلى التقريرية والمباشرة، ويقوي فيه عزوفه عن المقومات الاستعارية. ومن ثم، تغدو لغة السارد والخطابات المباشرة وغير المباشرة مشدودة بقوة إلى الواقع اليومي؛ مما يجعلها لا تتعارض، فقط، مع لغة الحكّيين السابقين، إنما تتصارع كذلك مع الشكل اللغوي الذي يتمسح بالنفس اللغوي التراثي وتراكيبه.

بذلك، تظهر الحكايات الثلاثة تنوعاً في سجلات القول، وتعدداً في تقنيات السرد، وتعلن عن جدتها من خلال اهتمامها بتحويل صيغ خطابية تقليدية إلى بؤر تجريبية. في عاود الزمن الحكائي، يتمخض عن شكل التجزيع، الذي انتهجه الحكايات الثلاثة، تفكيك الانتظامات الزمنية المعهودة، فعرض الاستناد إلى مستوى زمني أول، تنظم تحته كل العناصر الحكائية، تقدم هذه الحكايات سواء بعنوانتها أجزائها (المسافات، ترايبها زعفران)، أو بإشارتها إلى بدء السرد من جديد في مستهل كل جزء (مجمع الأسرار)، مستويات زمنية أولى متعددة تكون المستوى الزمني الأول-الإطار.

وليست هذه التشظية الزمنية الأفقية سوى تجلٍ لاختلالات زمنية عميقة تخترق البنية الزمنية الداخلية؛ مما يؤثر، بشكل بالغ، على خطية الزمن الحكائي، وعلى وظائف الحركات الزمنية. بيد أن أثر ذلك على خلخلة الزمنية التقليدية، تظل مرتبطة بالأسس الجمالية والدلالية المعتمدة؛ وهو ما يفرز، بين الحكايات، تفاوتاً في درجات صياغة اللعبة الزمنية.

في محكي المسافات، نعدم مؤشرات تاريخية واضحة تسعف في تحديد الفضاء الزمني للقصة المستعادة؛ وهي سمة تجهيلية تتساق مع تجنب الرؤية السردية العليمة بكل شيء، ومع الرغبة في دفع التجربة الاجتماعية قيد التشخيص السردى إلى اكتساب موقع تمثيلي، ثم تأسيس تصور جديد للإحالة على الواقع.

وفي مستوى آخر، تكشف مقارنة الزمنية الداخلية لهذا الحكّي عن امتزاج الزمن الماضي بالحاضر، وانفتاحهما معاً على زمن المستقبل، حيث يتحطم الزمن الكرونولوجي، ويتبلور السرد على التكريرات الزمنية تساوقاً مع نوعية التجربة الزمنية التخيلية: فإذا كان توظيف الاستباقات الزمنية على ندرتها، يظهر المحسار مشروح الشخصية، بسبب عدم تحققها سردياً، فتوظيف الاسترجاعات ينسجم مع غياب حركة الشخصيات وانسحابها، في معظم الأحيان إلى دواخلها،



ومن ثم، لم تعد المفارقات الزمنية الاستراتيجية تؤدي وظيفة ملء ثغرات، يخلفها السرد، بل استحالت أفق السرد وحضنا لمجمل مادته الحكائية. بيد أنه، في بعض الأجزاء السردية، يشجع النكوص الزمني عن رفض السارد للخطية الزمنية، حيث يحدث تدوير الزمن الحكائي على نحو تغدو نهاية الحكى الشذري هي نقطة بدايته؛ وهو إجراء زمني لا يتبلور خارج الإيماءات دائرية الزمن المعيش ذاته.

وعلى مستوى الحركات الزمنية، نجد التلخيص حركة نادرة لا تؤثر على إيقاع السرد، كما أن الحذف يفقد وظيفة تسريع هذا الإيقاع، لأنه يتناوب مع الاسترجاعات التي تعيد السرد إلى الفجوات الزمنية التي يخلفها. أما التواترات الزمنية، فتكتسب وظائف جديدة، حيث لم يعد التكرار وسيطا لإنعاش ذاكرة القارئ، بل إنه تقنية سردية تحاول إزالة الالتباس، وتوجيه التلميحات السابقة. كما يحضر، أحيانا، مناسبة لتجديد مضمون الحدث وصيغته، ضمن سياق تلفظي مغاير. أما التكراري المتشابه فيقلب منطق علاقته التقليدية بالانفرادي، إذ إنه، بدل أن يكون خلفية إخبارية لهذا الأخير، يقوم بتحويله إلى حركة سردية تفصل إحدى مكوناته؛ وهو ما يحيل بنية زمنية مهيمنة تعكس ركود التجربة المعيشة ذاتها.

أما في محكي ترابها زعفران، فالانتظامات الزمنية تأخذ، بشكل عام، هذا المنحنى ذاته، غير أنها تعمق نقويض الوظائف التقليدية للحركات الزمنية.

على مستوى الترتيب لا يمنع الطابع الاستعادي (التذكري) للأحداث والمواقف ترتيبا زمنيا منطقيا، بل يوزعها إلى مجموعة من اللحظات، يستحيل، أحيانا، ضبط مواقعها الزمنية؛ فإذا كان ممكنا الحديث عن وجود تكسيرات زمنية، فلا يعني ذلك حدوث مفارقات على خط السرد الكرونولوجي.

إنما تنجم عن علاقة تحاور اللحظات المستعادة، أي أن الاسترجاعات مثلا، لا تحدث لأن السارد يكسر التنامي السردى، كما في الحبكة التقليدية، بل لأنه ينتقل من لحظة إلى أخرى سابقة عنها في الزمن المرجعي؛ وهنا يمكن أن يكون التكسير الزمني بسيطا أو مركبا، حسب ما إذا كان الجزء السردى الذي يدججه، يحكمه مستوى زمني ينطلق من راسن التلفظ (الكتابة) أم من الزمن الماضي.

والواقع أن هذا التفكيك للتطور الزمني التقليدي لا يتيح للحركات السردية، إمكانية الاضطلاع بأدوارها التقليدية، فحركة التلخيص رغم قدرتها تستبدل وظيفة التلحيم بين المشاهد

للتهييء، تدريجياً، لاستعادة إحدى اللحظات، دون أن يدل ذلك على كونها خلفية إخبارية لها، بل تقدم كمية من الأفعال والمواقف، وتبرز الطابع التحويلي للسرد. وبذلك، تتجاوز المشاهد في ما بينها، فتخلق زمينتها الخاصة من خلال ميلها إلى تشكيل الصور، وليس إلى تدريم الحبكة، وهو ما يحولها خلافاً لتوازي زمنها مع زمن القصة في الشكل السردى التقليدي، إلى وقفات زمنية تبطل سرعة السرد.

أما حركة الحذف، فتفقد في ظل التحريك المتشظي وانعدام تطور كرونولوجي للسرد، وظيفة تسريع الإيقاع السردى، فتغدو وسيطاً لجاورة مشاهد متناخمة أو متنافرة أو لإظهار فجائية التذكر وانتقائته، فلتبس، أحياناً، وظيفته مع الوظيفة التقليدية للاستباق.

بينما إذا كان الوصف الكثيف في الشكل السردى التقليدي يؤثر إلى تكثيف وقاته الزمنية، فإنه في ترايبها زعفران، يجرد عن هذه المقصدية الإيقاعية، فيندرج في الزمن عبر امتزاجه بالسرد، فيخلق مشاهد وصور حركية.

ومن جهة أخرى، نجد هذا المحكي يعتمد على تعدد صيغ التواتر الزمني وينوع طرق اشتغاله، حيث يدفع، بشكل خاص، التكرار المتشابه والافرادى خارج دائرة استعمالها الوظيفي التقليدي. هكذا لم يعد التكرارى المتشابه خلفية إخبارية للانفرادى، بل إنهما يندرجان ضمن علاقات سردية جديدة، يتبادلان فيها، أحياناً مواقعهما التقليدية، وأحياناً أخرى يتناسل الواحد داخل الآخر، فيشكلان مشهداً هجيناً. كما يحدث أن تتحول مشاهد انفرادية بفعل العدوى التكرارية إلى مشاهد تكرارية -زائفة، دون إغفال أنه في بعض المقاطع يلبس الانفرادى بالتكرارى المتشابه، مما يقتضى إعادة تأويل المؤشرات الزمنية لترجيح إحدى الصيغتين.

والحال أنه إذا كان تدوير الزمن الحكائى في محكمي المسافات، يأخذ طابعاً جزئياً، فهو في ترايبها زعفران يستحيل الإطار الزمني الذي تشتغل ضمنه كل الانتظامات الزمنية، وليس مرد ذلك، فقط، إلى انتهاء السرد إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، بل ينشق، بشكل خاص، من ميل السرد إلى التحرر من قيود الزمن الفيزيائى، فثمة حركة ذهاب وإياب ما بين راهن التلفظ والزمن الماضى، تسعى عبر تأييد الممارسات القديمة إلى إلغاء التقسيمات المعهودة؛ وهو ما تعضده مجموعة من الميتمات خطابية الدالة على الديهومة.

أما في محكمي المسافات، فانهاء السرد، أيضاً، كما في ترايبها زعفران، إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، يفرز منحنى زمنياً دائرياً؛ إنما تحتضن هذه الدائرة الزمنية الكبرى دوائر زمنية صغرى

تنبثق من اختيار السرد، عند التجزيع الأفقي، النفاذ، أحيانا، إلى المحكي-الإطار من نقط زمنية متماثلة.

والامر أنه بالرغم من وجود مؤشرات تاريخية تحدد بدقة، عكس المحكيين السابقين، التمهصلات الزمنية للقصّة، فإن دائرية الزمن الحكائي تعقد مسألة تصنيف المواقع الزمنية للتكوينات الحكائية، إذ إن تجاوز افتتاحيات الأجزاء السردية على سطح هذه الدائرة يرجح أن تقبع كل المستويات الزمنية الأولى بدايات ممكنة للمحكي-الإطار ومن ثم، لا يمكن الحديث عن الطابع الاسترجاعي لبعض التكوينات، إلا بإثارة مقارنات زمنية محلية، أي أن ما يمكن اعتباره استرجاعا زمنيا، بالنظر إلى بداية السرد، يمكن أن يتموقع في الآن ذاته، نقطة زمنية ضمن المحكي الأول الذي يربط ببداية جزء سردي.

من جهة أخرى، إذا كانت تشظية البنية السردية وتداخل عناصر الحكيات المكونة، يؤديان إلى مزج الأزمنة، فإنهما يفرزان أيضا إيقاعا سرديا خاصا، على اعتبار أن الحركات السردية الإيقاعية تفقد وظائفها التقليدية، وتغدو مسائط للانتقال بين الحكيات الشذرية، أو تكوينات حكائية للتلخيص فترة زمنية، قبل إعادة تفصيلها في مشاهد متماسكة. أما التواترات الزمنية، لتستحيل تقنيات سردية لمساقفة شكل المحكي مع مضامينه، ذلك أن رتبة التجربة الزمنية المستعادة تتمظهر خطأيا من خلال هيمنة التكراري المتشابه على حساب الانفرادي الذي ترتبط به الحكيات النووية. كما تتجسد، أيضا، في تعدد التكرارات الزمنية، بصفاتها تكوينات نصية تعيد ترسيخ حدث أو موقف، لا لغرض التذكير بهما، بل للتأكيد على تواترهما في الواقع المرجعي.

هكذا، يغدو الزمن المحكي، ضمن هذه التجارب الروائية، مكونا لتجريب تقنيات تنظيم المادة الحكائية، ذلك أنه بقدرما تنقوض كرونولوجيته وتتغير وظائف حركاته الإيقاعية والتواترية، تنقوض الشبكة التقليدية، ليتأسس التحريك الجديد على التشظية، ومزج الأزمنة، وربط التمهصلات الخطابية بالتجربة الزمنية التخيلية.

على مستوى العلاقات النصية الداخلية، يمكن أن نشير في البدء إلى انشغال النصوص السردية الثلاثة بإعادة اللمة تشظيها من خلال خلقها شبكة من الانعكاسات النصية:

ففي محكي المسافات، يحضر محكي غرائبي محكيا شذريا يعكس على مستوى التخييل المحكي-الإطار الذي يدمجه، حيث إنه يتحقق بنية حكائية تكثف نهايات المسارات السردية، بصفاتها محكيات صغرى.

بينما تنتسج تكوينات سردية معابر نصية تناظرية صغرى، تماثل عند تفرعها للسرد، الأجزاء الحكائية، ذلك أنها كوحداث لغوية، تجذب هذه الأجزاء إلى مركز نصي يمثل رحم المحكي-الإطار. أما حضورها كمتواليات سردية، فيحيلها من خلال الترادفات التقريبية، بناءات استعارية تشبك بين أجزاء محكي شلذي واحد.

ومن جهة أخرى، تظهر العبورات النصية الكبرى، أن ارتباط تعدد الحكايات الصغرى بتعدد الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها يتيح لكل محكي، رغم التشابكات السردية وتباين أحجام الانتشار السردية، إمكانية التبلور دون الخضوع لمحكي آخر.

أما في ترابها زعفران، فيرتبط الانشطار التخيلي بملفوظ انعكاسي، تفرزه قراءة السارد لنص تراثي (الف ليلة وليلة)، على اعتبار أنه يكشف استعاريا بحث الأنا عن المطلق؛ في خضم حبوطات الواقع وحرماناته. ولا تأتي، هنا، العبورات النصية التناظرية إلا لترسخ هذا التكثيف الجامع للتشتت، عبر إبرازه لتقاطع الحكايات الشذرية عن ثنائية الوجود/ المطلق والعدم/ النسي.

والحال أن محكي مجمع الأسرار لا يحميد بدوره، عند تأسيس انشطاراته التخيلية عن التناص الخارجي. إلا أنه، خلافا للمحكيين السابقين، يعقد مسارات تحقيقها، حيث إنه يعتمد على تعدد محاور الانعكاس، سواء من خلال تخصيب محكي شلذي داخل نص خارجي (قصة موت معلن) قبل أن يكسبه موقعا تكثيفيا داخل النص السردية، أو من خلال استثمار التفاعل مع نصوص أخرى (الغريب، حكاية آدم...) لتشكيل تكوينات نصية تكثف، عبر التصادي؛ مسارات حكاية متعددة. أما بالنسبة لعبوراته النصية التناظرية، فتنحصر، كذلك، إلى ترسيخ الموضوعات الرئيسية التي تشغل هذه الانشطارات الجزئية.

وفي مستوى آخر، ينجم انشغال مجمع الأسرار بطريقة تشكله إلى إفراز نوعين من انشطارات الشفرة، فالأول مباشر، ويرتبط بمبتا-خطابات تطرح أسئلة الكتابة الروائية الحديثة عند تعارضها مع الكتابات التقليدية؛ وهذا يحدث تفكيك نمط الكتابة التراثية (الف ليلة وليلة)، ويحتفظ، فقط، بإيقاع تناسل الحكايات وارتباطها بأسماء الشخصيات. أما النوع الثاني، فيتحقق على نحو غير مباشر حين يحضر بناءات حكاية تعكس استعاريا مسار تكون المادة الحكائية.

أما محكي ترابها زعفران، فينشغل بانشطار التلفظ بصفته محكيا نوويا يعكس من خلال نشاط بطلة النشاط التلفظي للسارد (مثل المؤلف الضمني)، ذلك أن لعبة الاستبدالات الاستعارية تجعل تزيين السارد يسند لبدله، داخل النص، مهمة إظهار قضايا عملية السرد.

يظهر، إذن، أن الحكيمات الثلاثة تؤسس تقنياتها الانشطارية حسب مقصدياتها التركيبية والدلالية. وعلى الرغم من تباينها حول طرق بلورة نمط الانشطارات التخيلية، فإنها، نظراً لبنيتها السردية المتشظية، قد اعتمدت على الانعكاس الاستعاري الذي يعيد رتق، انعكاسياً، أجزاء النص. بيد أن الكشف عن هذه التقنيات يظل رهيناً بمستوى تطويع مفهوم الانشطار، دون الخروج عن إجراءاته الاختراقية والتكثيفية للبنية السردية-الكبرى. وهنا في العبوات النصية. لنسج خيوطاً منهم في شد الشظي، من خلال مركزه السرد حول عائلات نصية، تشد بدورها إلى رحم بنيوي يؤسس منبع الدلالة.

## 2- استخراجات عامة (على سبيل المثال)

واضح أن هذه الدراسة لم تسع إلى القبض على ثملات التجريب داخل الحقل الروائي العربي الحديث برمته، بل استهدفت الكشف من خلال تحليل النصوص السردية المختارة، عن جهود الروائيين في قلب النموذج السردى التقليدي، ضمن مستويات نصية محددة. ولئن كان من النافل إعادة الإشارة إلى كون كل خصوصية روائية، هي، بهذه الدرجة أو تلك، خصوصية مشتركة، على الأقل داخل تيار روائي واحد، فإن ذلك يتيح لنا إمكانية استثمار حصيلة المقاربة الحالية لتثبيت مجموعة من الملاحظات حول اشتغال الحكيم في الرواية العربية الحديثة.

نشير، في البدء، إلى أن سرديات الخطاب تقدم، ضمن انفتاحها على نظريات التلغظ والنص، آليات مفاهيمية تظهر، بالرغم من نشوئها ضمن حقل نظري آخر، إجراءاتها في الاقتراب من قضايا الحكيم الروائي الحديث؛ ذلك أن المقاربة غالباً ما تطاوعها هذه الآليات في تلمسها لمسالك البحث عن بؤر التجديد. وقد يحدث، أحياناً كذلك، أن نستثمر اختلاف المنظرين حول بعض المفاهيم كي تلاحق قضايا الكتابة السردية بشكل عام.

ولعل اختيار هذه المقاربة الحكيم، كمستوى للتحليل، أتاح لنا إمكانيات هامة في توسيع دائرة الدراسة وتعميق لأمتلتها، هكذا لم تتوقف عند المستويات اللفظية والتركيبية، بل ترى ربطها بمستوى الدلالة أساسياً للإجابة عن فرضية الدراسة.

ومن جهة أخرى، يبرز أننا لا يمكننا ضبط حجم التجديد في الحكيم الروائي العربي الحديث، على اعتبار أن الأمر يتعلق بمقاربة تطور جنس أدبي، من سماته الأساسية الانفتاح

والتحول. لذلك تظل إنجازات التحليل رهينة مستوى المقارنة الضمنية بين الشكل السردى الحديث والشكل السردى التقليدي، الذي تمثل أعمال نجيب محفوظ أهم نماذجه.

يمكن القول إن وعي الروائيين المجددين بكون تقنيات الكتابة السردية، هي جمال، أيضا، لتصريف تصورهم حول الذات والكون، يجعلهم يفيدون من أساليب سردية متنوعة، قد تنتمي إلى الحقل الروائي الأوروبي أو الأمريكي اللاتيني، أو إلى التراث السردى العربى.

بناء على ذلك، لم يعد الشكل الروائى العربى الحديث، يقتصر على تقديم محكي واحد، إنما يبنى تصوره للحبكة على تحديد تشظية البنية السردية الكبرى إلى بنى سردية صغرى تحتضنها، في معظم الأحيان، محكمات شذرية. لذلك، فإنه لا يقدم قصة تامة ومتناسقة، ولا يأبه بالتسلسل الزمني المنطقي للأحداث، وما يستتبع ذلك من بناء العقدة وفكها، بل يعتمد على تعدد الحكبات، ويمارس التقطعات من خلال حشد المفارقات، ومزج الأزمنة، وخلخلة وظائف الحركات السردية التقليدية. كما نلاحظ نزوعه نحو تدوير الزمن، وأحيانا يلغى فزيائيته عند تمسحه بخصوصيات الزمن المطلق. ويمكن أن نسجل، أيضا، تأرجحه بين تجهيل زمن ومكان القصة وبين الإفراط بالتعريف بهما، من خلال استعادة التاريخي كمحكي مواز للمحكي الواقعي. وفي كلتا الحالتين، يظهر أن عناصر المحكي-الإطار لا تنظم بمعزل عن نوعية التجربة الزمنية التخيلية.

أما على مستوى إنتاج المادة الحكائية، فنلمس تراجع ترويض السارد الأول عن مواقعه الرؤيوية التقليدية، فإضافة إلى كونه لم يعد ساردا عليما بكل شيء، بل يشرك أصواتا عديدة في بلورة عملية السرد، ويكشف، أحيانا، للمتلقي الخارجى عن أسرار لعبته، وقد يعلن، خلال ذلك، عن محدودية درايته بخبايا القصة ذاتها، مما يجعله يدرج إخباراته بصفتها احتمالات حكاية.

وإذا كان ذلك لا يعني عدم استمرار السارد في النفاذ إلى دواخل الشخصيات، فإن تطويره لقنوات التبثير الداخلى، يتيح له الاحتفاظ بالصوت دون الرؤية؛ وهو ما يمكنه من فرصة تنويع الرؤى السردية وخلق مسافات جمالية بين الأوعاء.

ومن مميزات، أيضا، أنه يلجأ إلى استبدال ضمائره النحوية بغية إبراز نوعية علاقته بالمادة الحكائية؛ فكلما حدث انزياح ضميري، لمجد مبررات دلالية تحاول أن تنزع عنه طابعه العرضي، فتجليه إحدى تقنيات ربط الشكل بالمضمون.

ومن جانب آخر تتبلور العملية السردية ضمن مسار غير منضد، إذ تعثرها التقطعات والاختراقات التي تنجم عن التنقلات الفجائية بين مسافات تلفظية متباينة. وهنا، يربك التداخل

الحكائي منطلق التجاور أو الانسجام، فيتولد نوع من التقدير السردى، أي أن السرد يبلور شذرة نصية إلى نقطة ما، ثم ينحرف، دون أن يشبعها حكائيا إلى شذرة أخرى، قد تنتمي إلى محكي مكون للمحكي-الإطار؛ وهو أسلوب لتداول الحكيمات الصغرى الخرق عبر التناوب على الظهور الخطابى.

وفي مستوى آخر، تشغل تجربة التحديث بتنوع صيغ تخطيب المادة الحكائية ويطرق إدراجها النصي، ولعل سبب ذلك يعود إلى حرصها على أن يستحيل الشكل الخطابى تجسيدا لقضايا المضمون، وهرينا للعبة الرؤى السردية. بحيث إنها من جهة ترى صيغ التذكر والوصف والحلم، والرؤى التهيئية والاستيهامات والحوار الداخلى، كتقنيات سردية لكشف انشغالات الشخصيات، وتستثمرها من جهة، كل حسب نوعيته، إما كمجال لتجديد وظائفها السردية هكذا، على سبيل المثال أضحي المستوى الإيهامى بنية حكائية مكونة تنافس المستوى الواقعي سواء بمعارضته أو بترسيخ اتجاهه الدلالي في استعادة التجربة المعيشة. كما أن الوصف، ضمن علاقته بالسرد، لم يعد حبيس وظيفة رسم إطار لتشكيل المشاهد، إنما يساهم في بناء المحكي من خلال امتزاجه بالسرد، وخلقه للصور بصفتها محكيات شذرية.

بينما تراجعت وظيفة الحوار التقليدية، بسبب اشتغاله المختل، إذ عوض أن يعمق درامية السرد، يدرج عامل اللا-تواصل بين المتحاورين، مما يؤدي إلى اختفائه بسرعة.

لذلك، تنبجس فجائيا أصوات الشخصيات وسط السرد، وتلتبس نوعية الخطابات، مما يجعل القبض على المرجعيات الصوتية يحتاج إلى الاندراج في مقارنة مياقات التلفظ.

ولا شك أن اللغة بصفتها فضاء تشخيص هذه التمظهرات الخطابية، تمثل إحدى بؤر التجديد في الرواية العربية. إنها لم تعد، فقط، أداة للتعبير، بل أضحت استراتيجية سردية. فهي تتلون بالمضامين، وتعكس تصور المؤلف حول الكتابة السردية في علاقتها بالواقع المرجعي. ومن ثم، نلمس اختلافات لغوية واضحة تصل، أحيانا، إلى حدود التعارض بين التجارب الروائية. لتغدو بذلك إحدى مداخل تحديد تيارات الرواية العربية الحديثة. حيث يمكن أن نميز بين تيار الموضوعية والتقريرية اللغوية، وهو في ارتباطه المباشر بالواقع يجرّد اللغة من الاستعارات، ويضفرها، في غالب الأحيان، باللغة الشفهية، وبين تيار تشفيف اللغة والوصول بها، بدرجات متفاوتة، إلى حدود اللغة الشعرية، وبين تيار الافادة من اللغة العربية التراثية، خاصة على مستوى التراكيب.

وفي جميع الحالات، يمكن أن تؤسس اللغة السردية حقلاً لتجريب أثر السخرية في بلورة عنصر المفارقة، وتنسيب الأشياء؛ على اعتبار أن السخرية، كصيغة خطائية، وكموقع للرؤية، لم تعد شكلاً بسيطاً لتعارض ظاهر الكلام مع باطنه، بل تحاith النص، موازاة مع مقارقات التجارب المعيشة المستعادة.

ومن جهة أخرى، عمدت الرواية العربية الحديثة إلى مزج حكايات متعددة داخل المحكي - الإطار، فانفتحت على الغرائبي والأسطوري والشعري. ولم تبق، في ذلك حبيسة التراث العربي، بل انخرطت في محاورة التراث العالمي، ضمن عمليات تناص واضحة، حيث يعمد السارد إلى قراءة نصوص خارجية، ويلحمها بعمله السردى؛ وهو ما يتيح له تشكيل بنى سردية صغرى، يقوم، في معظم الأحيان، بتحويلها إلى ملفوظات انعكاسية يكثف من خلالها النص السردى - الإطار.

ولا يجب أن نغفل، أيضاً، أن المحكي الروائي الحديث، يشغل ضمن ما يسمى العجورات النصية، بتشكيل متواليات سردية وزرع وحدات لغوية متكررة كي يخلق التماثلات الصغرى. كما أنه يعتمد على المتغيرات النصية، بصفتها المحدد الأساسي في ما إذا كانت الحكايات الصغرى المكونة للمحكي - الإطار تحكمها علاقة تبعية حكاية، أم أنها تتبلور، رغم تداخلها، في استقلال بعضها عن البعض الآخر. ويبرز أن اختفاء مفهوم الشخصية الرئيسية ينتج عنه تشكل إحدى ثوابت هذا التعدد الحكائي.

الحاصل أن خضوع التحديث في الرواية العربية لمتطق التجريب، يجعل الروائيين ينطلقون في مناح عديدة بحثاً عن تقنيات جديدة، مما يفرز تنوع التجارب وتباينها، حتى لدى كاتب، أحياناً. ولئن لا يمكن الحديث، بناء على ذلك، عن وجود مدرسة فكرية وإبداعية توحّد، رغم وجود الاختلاف، خطوات الروائيين، فإننا نرى أن انسجام هذا التجريب مع خصوصيات شكل الجنس الروائي، سيظل باستمرار وازعاً فنياً للبحث عن أشكال جديدة. على أننا، باعتبارنا هذه الملاحظات ليست سوى بداية للتفكير بحق في أسئلة الرواية العربية الحديثة، نتصور أن مفهومي التجديد والتجريب، لا ينسحبان، حتماً على كل ما ينتج في الفترة المعاصرة، بل يظلان رهينين، بعيداً عن كل تغيير سطحي، بمستويات تعميق الوعي بالكتابة السردية، بصفتها تطوراً لنمط سردي جديد يواكب، ضمن مفهوم الواقعية الجديدة، أسئلة الذات والواقع المرجعي.

انجاز

عبد العزيز ضويو





## لائحة ترجمة المصطلحات الموظفة

		مجرد	Abstrait
لا-اتصال	Discontinuite	فعلي	Actuel
مدة	Duree	جاذب	Aimante
اشتغال مختل	Dysfonctionnement	مفارقة	Anachronie
ملفوظ	Enonce	استرجاع	Analepse
تلفظ	Enonciation	تناظر	Analogie
غريب	Etrange	تضادي	Antithetique
امتداد	Extention	مستوى خلفي	Arriere-plan
خارج-حكائي	Extradiegetique	مظهر	Aspect
غرائي	Fantastique	انطوائي	Autarcique
قصة متخيلة	Fiction	مسرود ذاتي	Auto-narrativise
تخييلي	Fictionnel	منقول ذاتي	Auto-rapporte
تنبير	Focalisation	حكّي-ذاتي	Auto-recit
مبشر	Focalisant	نصبة-ذاتية	Auto-textualite
مبار	Focalise	شفرة	Code
انزلاق	Glissement	منلفظ - مشارك	Co-enonciateur
متباين-حكائي	Het erodiegetique	واقعي	Concret
هجين	Hybride	تمظهر	Configuration
إيهامي	Illusoire	واصل	Demarcatif
تخيبي	Imaginaire	تحديد	Determination
فوري	Immediat	حكاية	Diegese
تناص	Intertextualite	حكائي	Diegetique
داخل حكائي	Intra-diegetique	خطاب	Discours
البانترنيم	Pantonyme	التكراري المتشابه	Iteratif
نص مواز	Paratexte	فجوة	Lacune

أجناسي موازي	Paragenerique	تناظر كبير	Macro-Analogie
وقف	Pause	بنية كبرى	Macro-Structure
جزئي	Partiel	مسرود	Narrativise
محمول	Predicat	التمائل الكبير	Macro-Similitude
استباق	Prolepse	رحم	Matrice
تكرار متشابه-زائف	Pseudo-iteratif	المعجاني	Merveilleux
محكي نفسي	Psyco-recit	ميثا-حكائي	Meta-Diegetique
منقول	Rapporte	ميثا-دلالة	Meta-Discours
محكي	Recit	ميثا-دلالة	Meta-Signification
محكي أول	Recit premier	تناظر صغير	Micro-Analyse
انعكاس	Reflexion	قصة صغرى	Micro-histoire
الازدواج	Reduplication	تمائل صغير	Micro-Similitude
انعكاسية	Reflexivite	الانشطار	Mise en abyme
مرجعي	Referentiel	صيغة	Mode
تكراري	Repetitif	الحوار الداخلي	Monologue
تمثيلية	Representativite	تذكاري	Monumental
كاشف	Revelateur	مسرود	Narrativise
مشهد	Scene	السرديات	Narratologie
متماثلة	Similante	سرد	Narration
انفرادي	Singulatif	مستوى سردي	Niveau narratif
تلخيص	Sommaire	لائحة الأسماء	Nomenclature
تخصيص	Specification	اللا-مبار	Non-focalise
مراوي	Speculaire	كتابي	Scriptural
بالقوة	Virtuel	منظومة	Systeme
موضوعة	Theme	توتر	Tension
متغايرة	Variante	كلي	Totalitaire
		المعيش	Vecu

## لائحة المصادر والمراجع

### ملحوظة

يشير التاريخ الموضوع بين قوسين إلى تاريخ الطبعة الأولى. لكن يحدث أن نتمد على طبعة جديدة، وفي هذه الحالة فإننا نكرر الإشارة إلى تاريخها. أما بالنسبة للأعمال المترجمة، فالتواريخ التي تتأخم أسماء مؤلفيها الأصليين، تحيل على تواريخ ترجمتها، وليس إلى تواريخ صدورها في لغتها الأصلية.

### 1- المتن الروائي

الخرائط إدوار (1985)، ترابها زعفران، (ط، 2، 1991) بيروت، دار الآداب.  
خوري إلياس. (1994)، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.  
عبد المجيد إبراهيم. (1983)، المسافات، القاهرة، دار المستقبل العربي.  
جارسيا ماركيز جابريال (1984)، سرد أحداث موت معلن، القاهرة، مكتبة مدبولي، ترجمة عبد المنعم سليم

Camus, A (1975), *L'étranger*, Paris, Gallimard.  
Garcia Marques.G (1981), *Chronique d'une mort annoncée*, Paris,  
Traduit par C.Cauffon

### 2- المراجع بالعربية

الخرائط إدوار (1993)، الحساسية الجديدة، بيروت، دار الآداب.  
اليابوري أحمد (1988)، النقد الأدبي المعاصر، الوحدة، 49.  
اليابوري أحمد (1993)، دينامية النص الروائي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب.  
بارط رولان (1985)، درجة الصفرة في الكتابة، الرباط، الشركة المغربية للناسرين المتحددين، ترجمة محمد يرادة.

محمد يرادة (1996)، أسئلة النقد، أسئلة الرواية، الدار البيضاء، الرابطة.  
كليطو عبد الفتاح (1995)، لسان آدم، البيضاء، تبال، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي.

كروكشانك جون (1986)، *البير كامى وأدب التمرد*، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ترجمة جلال العشري

- شادلي المصطفى (1994)، *إشكالية تلقي العجائبي: آفاق*، 55، صفحات: 57-63.
- غرانيوم جليير (1996)، *لغة العلاج والنسيان*. مكناس، سندي، ترجمة: محمد أسليم.
- يقطين سعيد (1989)، *تحليل الخطاب الروائي*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- يقطين سعيد (1989)، *افتتاح النص*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
- يقطين سعيد (1992)، *الرواية والتراث السرد*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

### 3- المراجع بالفرنسية

- Adam. J. (1993), *La description*, Paris, P.U.F.
- Alleman.B (1979), «De l'ironie en tant que principe littéraire» in *Poétique*, 36, pp.385-398.
- Bal. M. (1984) *Narratologie*, Paris, Hespublishus/ Utrecht.
- Bellenger. L. (1979), *L'expression Orale*, Paris, P.U.F.
- Benveniste. E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.
- Chadli. EM. (1995), *Sémiotique, vers une nouvelle sémiotique du texte*, Rabat, publications de la faculté. des lettres
- Compagon.A.(1978), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, seuil
- Cordessee.G.(1986), «note sur l'énonciation narrative» in *Poétique*, 65, pp.43-46.
- Cohn.D.(1981), *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, traduit par Alain Bony.
- Couegnas. D. (1992), *Introduction ■ la paralittérature*, Paris, Seuil.
- Dallenbach. L. (1976), «Intertexte et Autotexte», in *Poétique*, 27, pp. 282-296.
- Dallenbach. L. (1977), *Le récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- Farcy. G-D. (1986), «De l'obstination narratologique» in *Poétique*, pp. 491-505.
- Genette. G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- Genette. G. (1972), «Discours du récit», in *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette. G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

- Genette. G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Genette. G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Gollut. J.D.G. (1993), *Conter les rêves du roman*, Paris, Gallimard.
- Guyon. F.V.R. (1970), *Critique du roman*, Paris, Gallimard.
- Hamon. Ph. (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- Heuvel. P.V.D. (1985), *Parole, Mot, Silence*. Paris, Jose Corti.
- Kristeva. J. *Le texte du roman*, (Ed 3 1979), Paris, Mouton.
- Lejeune. Ph. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lintvelt. J. (1981), *Essai de typologie narrative* (Ed. 2 1997), Paris, Jose corti.
- Mdaghri. A. (1989), *Narratologie*, Rabat, Presse Okad.
- Maingueneau. D.(1981),*Approche de l'énonciation en l'linguistique française*, Paris, Hachette.
- Maingueneau. D. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bords.
- Mary. G. (1992), «Des figures aux structures» In *Poétique*, 51, pp. 259-278.
- Malrieu. J. (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- Mercier. G.L. (1996), *La parole romanesque*, Paris, Klinckseiek
- Riffaterre. M. (1979), *Production du texte*, Paris, Seuil.
- Riffaterre. M. (1982), «illusion référentielle», in *littérature et réalité*, Paris, Seuil. pp. 91-118.
- Ricardou. J. (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Ricardou. J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Ricardou. J. (1973), *Le nouveau roman*, (Ed 2. 1990), Paris, Seuil.
- Ricoeur. P. (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil.
- Tadie. J. y. (1978), *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
- Todorov. T. (1966), «Les catégories du récit littéraire», in *Communications*, 8 pp. 131-157.
- Todorov. T. (1970), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Vitoux. P. (1982), «Le jeu de la focalisation», in *poétique*, 51 pp. 359-368.

















## الدكتور عبد العزيز ضويو

ما زال البحث في قضايا الكتابة الروائية العربية، في حاجة إلى تراكم نقدي يواكب بعمق انخراطها، منذ ثلاثة عقود، في تجربة صياغة روائية جديدة لعوالمها التخيلية. وتسعى هذه الدراسة، دون ادعاء تقديم إجابات كافية، إلى المساهمة في توسيع البحث في هذا المجال من خلال دراستها لاشتغال "المحكي" في نماذج روائية حديثة. لذلك، فهي تحاول بلورة فرضيتها ضمن مقارنة تحليلية لمستويات نصية مختلفة، تتلمس فيها احتضانها لتمثلات التجديد والتجريب.

### Experimentation in contemporary Arabic novel

### دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

### التجريب في الرواية العربية المعاصرة

والحال أنه بقدرما يفرز التراكم الروائي العربي الجديد أشكالاً روائيةً تحديثية، بقدرما تتعقد عملية اختيار نماذج سردية تمثله. على أننا، إذ ثبت كون أغلبية النصوص الروائية، التي صدرت عن وعي إبداعي جديد تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام ضرورة الاختيار نقترح ثلاثة نماذج روائية تنتمي لفترة زمنية، نفترض أن الكتابة الروائية العربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب. وقد حصرنّا المتن في ثلاث روايات، نظراً لحدائثها وتنوع قضاياها، وارتباطها بمؤلفين راكموا تجارب روائية تمتاز في طرق كتابتها؛ وهو ما يساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها "المحكيات" ويتعلق الأمر برواية المسافات لإبراهيم عبد المجيد (1983)، ورواية ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985) ومجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

Bibliotheca Alexandrina



1213947

بيت حلاوة  
Halaw  
Publishing & Printing  
www.halaw.com



9 789957 707743

مجمع الأسرار  
للنشر والتوزيع  
Modern Books world  
للنشر والتوزيع  
الطبعة الأولى - 1994 - طبع في القاهرة  
www.almaktaba.com

الطبعة الأولى - 1994 - طبع في القاهرة  
www.almaktaba.com

Modern Books world  
للنشر والتوزيع  
الطبعة الأولى - 1994 - طبع في القاهرة  
www.almaktaba.com